V. G. PALEOLOG

INTRODUCERE LA STUDIUL CRITIC AL OPEREI DELA SF. GHEORGHE-NOU

1941

www.dacoromanica.ro

INTRODUCERE LA STUDIUL CRITIC AL OPEREI PICTURALE DELA SF. GHEORGHE-NOU DIN CRAIOVA

... „*l-am privit îndelung şi în plină lumină,*
şi cu „sticle" şi în oglindă".

Scrisoarea Vittoriei Colonna Marchesa di Pescara
către Michel-Angiolo.

V. G. PALEOLOG

INTRODUCERE

LA

STUDIUL CRITIC

AL

OPEREI PICTURALE

DELA

SF. GHEORGHE-NOU

A

LUI

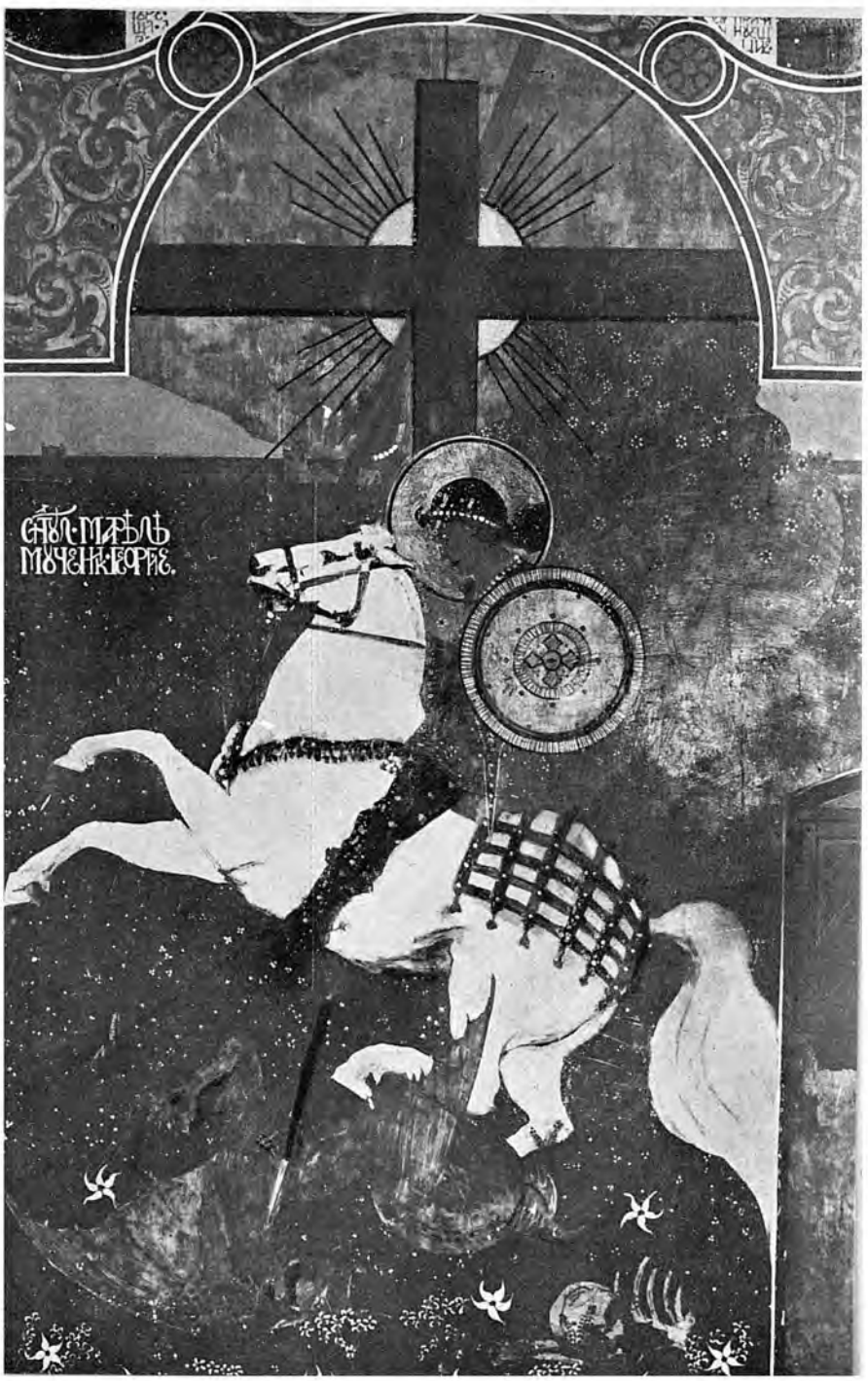
EUSTAŢIU STOENESCU

1940

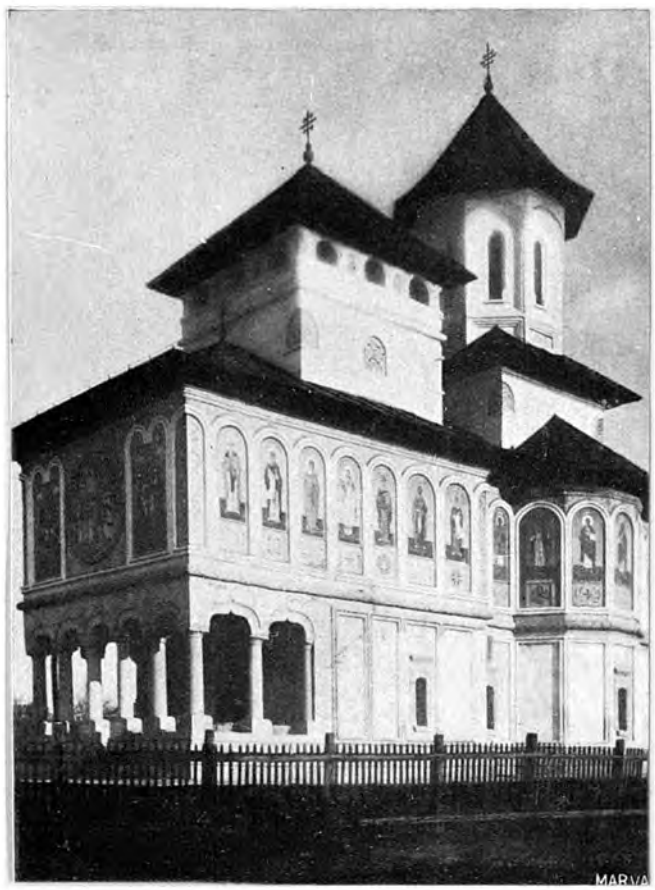
V. G. PALEOLOG

INTRODUCERE

LA STUDIUL CRITIC AL OPEREI DELA SF. GHEORGHE-NOU



1 9 4 0



Biserica Sf. Gheorghe-Nou
din Craiova

L'Eglise St. Georges
de Craïova

INTERIOR
(Uşa cu ctitorii
Aşezământului Sf Gheorghe)

INTERIEUR
(Portail aux Ephores
de la Fondation de St. Georges)

1939. Copyright by V. G, Paleolog. Corlate-Dolj, Roumania.

Încercând să desluşească felul nou de a jugrăvi o biserică, pe care pictorul Eust. Stoenescu a izbutit să-l aşeze pe zidurile bisericii Sf. Gheorghe-Nou din Craiova — spre bucuria câtorva de azi şi a mai multor de mâine—, autorul acestor rânduri face voit şi bucuros abstracţie de opera picturală zisă de „chevalet" a maestrului. Şi pentru o mai mare libertate în datoria de a-şi spune neînfrânat gândul, el va zice chiar că Eust. Stoenescu intră în istoria care nu piere cu opera sa dela Sf. Gheorghe-Nou, una şi singură.

* * *

Un zid este un spaţiu pictural mai greu de slujit decât o pânză.

Zidul este, pentru pictura murală, un ce care se leagă necesar de arhitectură; şi intru câtva pictura murală, ca să se exprime, trebue să se lepede de câteva legi ale picturii proprii, pentru a se apropia de acelea ale arhitecturii,—ba chiar şi de ale sculpturii (de-am vorbi numai de nevoile perspectivei şi regulile ce isvorăsc din respectarea ei).

Pe de altă parte, arta murală mai cere şi un fel de supunere faţă de geniul locului şi al timpului.

Sufletele prea fericiţilor, ca şi acelea ale celor blestemaţi să ardă în jarul iadului, sunt la locul lor şi în timp şi în spaţiu pe zidul care înconjoară Cimitirul din Pisa. „Judecata de Apoi" se leagă cu tavanul Capelei Sixtine, iar Sf. Genoveva veghiând asupra Parisului e la locul ei pe colina care-i poartă numele.

Nimic nu ar putea înlocui nepieritoarele chipuri ale hieraticelor domnițe care împodobesc pe vecie zidurile basilicale dela Ravena.

Zidul basilical este acel spațiu pictural care poate să creeze marea clipă de eșire din sine —*beyond the horizon*—, care este fiorul de artă... Zidul basilical contribue la ivirea acelui moment de uitare de sine integrală, care este cheia bolții Frumosului.

In adevăr, zidul basilical este suportul vizual al slujbei liturgice. Pentru închipuire e Altarul și Taina Tainelor ce se petrece îndărătul său.

Ritmica liturgicelor cadențe stă în desfășurarea pontificală a ritualului, care leagă norodul credincios, pe înțelesul tuturor, cu însăși Marea Taină de dincolo de Altar.

Pentru auz: zisul liturgic, în grava lui dicțiune susținută de o subliniere corală.

Pentru văz e zidul.

In acest tot magic, care este slujba religioasă, zidul jugrăvit are un rol de convingțiune. El trebue să susțină în intelect actul de supunere religioasă, după cum temeliile susțin edificiul.

Pentru aceasta, așa de puține ori de-alungul Istoriei Artelor a reușit zidul să-și aibă independența lui față de pictură propriu-zis: cu alte cuvinte, ca arta murală să-și exprime legile, zisul și destinele ei, eliberată din constrângerea pe care totdeauna sora ei, nu mai vârstnică (Altamira e anterioară oricărui „chevalet"!), dar mai înstărită, a exercitat-o asupră-i.

* * *

Arta murală la Egipteni, atât de răspândită în necropole, și care ne lasă să întrevedem care a fost aceea a templelor, este pur și simplu o grafie, un text fără vreo preocupare expresivă. Un text în care chipul e o literă, și atâta tot.

La Cnossos, jugrăvirea zidului de pre-Heleni atinge un creștet de perfecțiune.

Arta murală greco-romană, ale cărei resturi sunt atât de bine conservate la Pompei, arată că în acea epocă ea nu se despărțea de pictura propriu-zis (confuzie de întotdeauna!), rămânând în slujba acesteia din urmă.

Despre zidul ca spațiu arhitectonic destinat desemnului și coloarei nu posedăm nicio urmă păstrată (Nupțialele Aldobrandine neintrând în socoteală).

Dacă din acest fel de zid nu a rămas nicio urmă la Greci, păstrăm însă dela Romani podeaua, pavimentul.

Aci, această suprafață oferă prilejul pentru marii decoratori romani să-și arate virtuozitatea și concepția unei arte nouă, —și în care ei au rămas până în zilele de azi nedepășiți. Din mozaicul podelei, din orizontalitatea suprafeței destinate sobrietății coloarei și disciplinei desemnului, libere și neînfrânate,

meşterii romani creează adevărata artă a decorării spaţiului. Niţel mai târziu, meşterilor Imperiului Roman de Răsărit nu le va trebui decât să transpue podeaua şi s'o ridice pe zid! Cu ei începe marea şi nemuritoarea artă murală bizantină.

Nepieritoare prin însăşi materialele întrebuinţate e arta murală bizantină; neîntrecută şi nemuritoare, pentrucă până azi această artă nu a fost depăşită decât o singură dată în decursul veacurilor, şi anume de acei minunaţi artişti necunoscuţi ai sticlei, ai vitraliului, ai golului pictat cu lumina ea însăşi!

Cu Giotto zidul recapătă viaţă şi „se omeneşte"—dar nu în splendoarea de altă dată—, mângâind zidul cu pensula înmuiată în săracele şi anemicele colori de apă.

Abia cu Michel Angelo, în „Facerea Lumei" şi mai târziu în „Vremea de Apoi", zidul îşi reînoeşte zisul, înscriindu-şi pentru vremuri legile şi adâncind hotarul care desparte pictura murală de aceea de „chevalet".

In zadar, în aceleaşi timpuri, Camerele rafaeline şi acea minunată Villa Farnesina, şi toţi cei ce vor urma pe Maestrul din Urbino, vor voi să unească „tabloul" cu „zidul". Rafael (care nu e la cea dintâi eroare), credincios inspiraţiei ce-i venea din frescile pompeiane, îndreaptă pictura murală spre tablou, îndepărtând-o de la îndatoririle ei faţă de spaţiul arhitectural—(care trebue să piară, să se topească în viaţă şi culoare)—, fiinţa însăşi a picturei murale. Lui i se datoreşte lunga eroare, prelungită în veacuri până la Puvis de Chavannes.

Tot printr'o eroare continuată, pictorii de miazănoapte au luat zidul drept loc pentru a nara o anecdotă sau un fapt istoric.

Singur El Greco, în opera sa: Inmormântarea contelui de Orgaz, avu geniul zidului, dematerializându-l prin coloare şi mişcare până la desfinţare.

In schimb Goya întrebuinţează procedee murale în acea înspăimântătoare Execuţie a insurgenţilor. Iar acest artist nu e singurul care a conceput „mural" un tablou de chevalet (Manet în Moartea Impăratului Maximilian, etc.), dar e nesfârşit de mare numărul pictorilor cari au luat zidul drept o pânză, aplicându-i tehnica pânzei însăşi, pur şi simplu prin operaţia „marou-flage"-ului.

Prin Puvis de Chavannes pictura murală încearcă şi izbuteşte aproape în chip fericit să-şi rostească din nou rostul şi destinul ei în cadrul artei picturale, înfruntând soarta de Cenuşereasă ce i se rezervase de sora ei mai mică, pictura de chevalet.

• • •

Ne-am îngăduit acest succint prolegomen asupra evoluţiei artei murale, pentrucă artistul Eust. Stoenescu (care socoteşte în viaţa-i proprie mai mulţi ani petrecuţi în preajma operelor apusene decât în propria lui ţară) şi-a hrănit şi şi-a desvoltat văzul şi simţirile în aceste arătări şi în învăţul artei pictoriceşti

apusene. Aceste învăţăminte au trecut în personalitatea lui artistică, esenţele lor aşezându-se, formând acel sediment spiritual propriu oricărui om care a avut harul şi soarta să-şi hrănească sufletul şi mintea din Frumos.

Eust. Stoenescu vine la biserica Sf. Gheorghe ca o albină încărcată de o miere neştiută şi de mirezme stranii, strânse dintr'o floră perenală de sigur, aproape lipsit însă de busuiocul şi isma miriştilor noastre, dar printr'un fir şi printr'un iz ascuns, totuşi, localnică plaiului!

Aceasta e cea dintâi mirare care se face violent stăpână pe cel ce păşeşte pentru prima oară pragul dela Sf. Gheorghe.

Este nevoe, principial, de o mare bunăcredinţă şi de o stăpânire de sine cinstită, care să pue piedecă alunecărei uşoare pe panta părerilor pripite.

Această mirare înciudată e datorită nouă înşine.

E un fapt: căutând, găsim ceea ce purtăm în noi, şi nimic alt.

Călcând pragul bisericei, simţurile noastre preştiu: auzul se organizează pentru a primi frumuseţea trivializată prin tărăgănare şi nazalizare; olfactivul pregăteşte acel miros de ceară arsă, de tămâe, de'nchis; iar văzul prevede atmosfera picturală, afară din timp, rece, fără viaţă şi nesfârşit de tristă în sărăcăcioasa ei tehnică şi sordida inspiraţie care caracterizează, cu excepţii numărate pe degete, starea de artă picturală a bisericilor noastre, în special orăşeneşti [1]).

Ei bine, la Sf. Gheorghe-Nou sensaţia dintâi, aceea a actualului pictural, este de o vehemenţă aproape violentă.

Artistul nostru a rupt firul prea răsucit nu al tradiţiei picturale bisericeşti, ci al acelei nărăviri în trândăvia săracă de inspiraţie şi concepţie, şi sordida tehnică în care se complace încă balcanismul pictural, căruia timp de veacuri bietele simţiri de coloare şi de linie româneşti i-au fost rob orb şi netrebnică slugă.

In locul aşteptatei şi temutei tristeţi de „pictură murală bisericească" oficială, cel ce deschide porţile dela Sf. Gheorghe se găseşte înaintea unui fapt nou.

O simţire de bună bucurie — o euforie — îi năpădeşte'n suflet, ceea ce este un fel de a se ruga al câtorva.

O întreită unitate se desface din întregimea caznei de zece ani a pictorului în biserica Sf. Gheorghe. In primul rând o tonalitate dominantă, desfăşurată pe un registru cromatic unic în pictura bisericească ortodoxă. In al doilea: o unitate de ritmică, de mişcare, care înseamnă isprava artistului cu Marea Pecete a Semnelor unei epoci. Tonalitatea dominantă este un frumos

1) Bisericilor dela sate le este mult ertat, în numele naivităţii, care le îmbracă într'o haină de îngăduială.

negru. Un negru cu adâncuri, care fac să creeze valori de volum dintr'o neașteptată simplicitate. Compact, dar cu transparențe și translucidități aproape fosforescente, care ajută și împrumută retinei facultăți neștiute și nebănuite, ca să cerceteze adâncuri. Insfârșit, în al treilea rând, acea „lumină neagră" care a făcut să viseze atâți oameni de știință pe pragul veacului.

Înțelegem prin *dominanta negrului* nu profuziunea acestei colori, ci mai degrabă ceea ce în muzică se înțelege prin expresiunea „dominanta". Aceasta cu atât mai straniu, cu cât în unele unități din ansamblul pictural dela Sf. Gheorghe negrul este absolut, sau aproape, absent. In Giulgiul din tamburul bolții, în Ecce Homo, în Sf. Ion Botezătorul, el e cu zgârcenie împrăștiat. Cu atât mai mult că, în unele unități domnește o monocromie absolută, ca în Sf. Ion Botezătorul, ori relativă, ca în Ecce Homo, sau în aceea a Corpului Domnului de pe Giulgiu.

* * *

Cel ce pășește pentru prima oară la Sf. Gheorghe să nu se oprească în pronaos, ci să-și îndrepte pașii hotărît spre absida altarului, lipsit încă de tâmplă.

Intr'o vastă aliteratiune de albastru, așezată într'un tron încrustat, stă *Maica Domnului* — Impărăteasa Cerurilor — cu Sf. Prunc în poală, cuprinzând în văzu-I tutelar întreaga biserică.

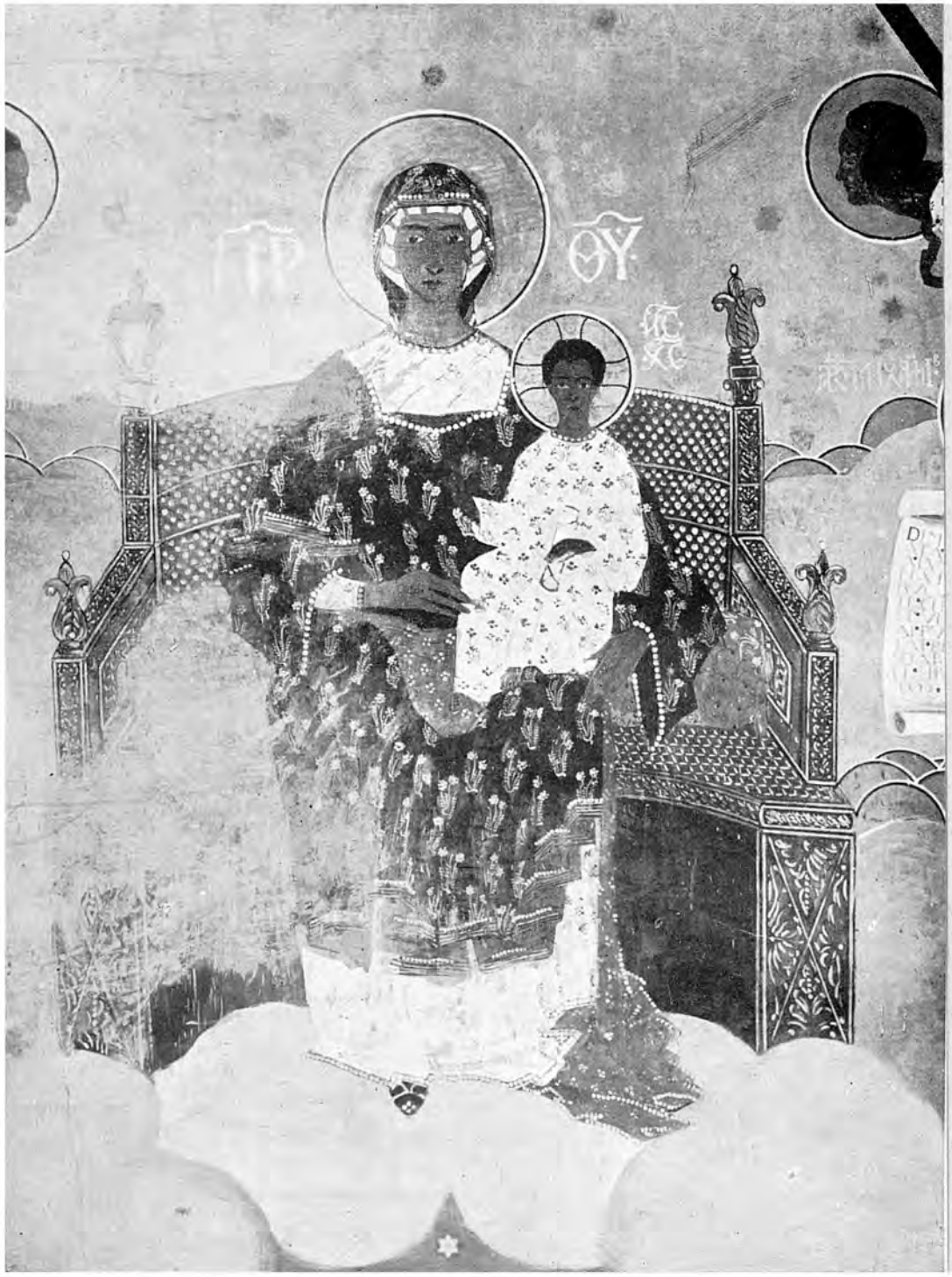
Meșteșugul pictorului de a se sluji de hemisfera absidială pentru desfășurarea concentrică a nuanțelor de albastru, de la aceea difuză și boreală până la acel albastru electro-eteric (scutindu-ne de temutul albastru sentimental), poartă pecetea unei măestrii care devine cu el clasică.

Pictorul s'a slujit în acest vast vocalism albastru (evitând a deveni periculos plictisitor prin vastitatea lui, ușor căzândă în monoton, ca orice „a piacere" fără scară) de procedeul versificației, întrebuințând — prin intercalare — tonuri neutre, atone, de scurtă durată, pentru accentuarea acelor „tari" de emisiune, dar prin concentricitate de o cantitate metrică superioară.

La dreapta și la stânga Maicii Domnului, într'o mișcare de reverență grațioasă și de o ușurință eoliană, hieruvimi gynandri, în vestminte albe stropite de culorile cicoarei, se rânduesc de-a laturile Impărătesei Cerurilor. Indărătul lor se aude foșnetul alb al aripilor.

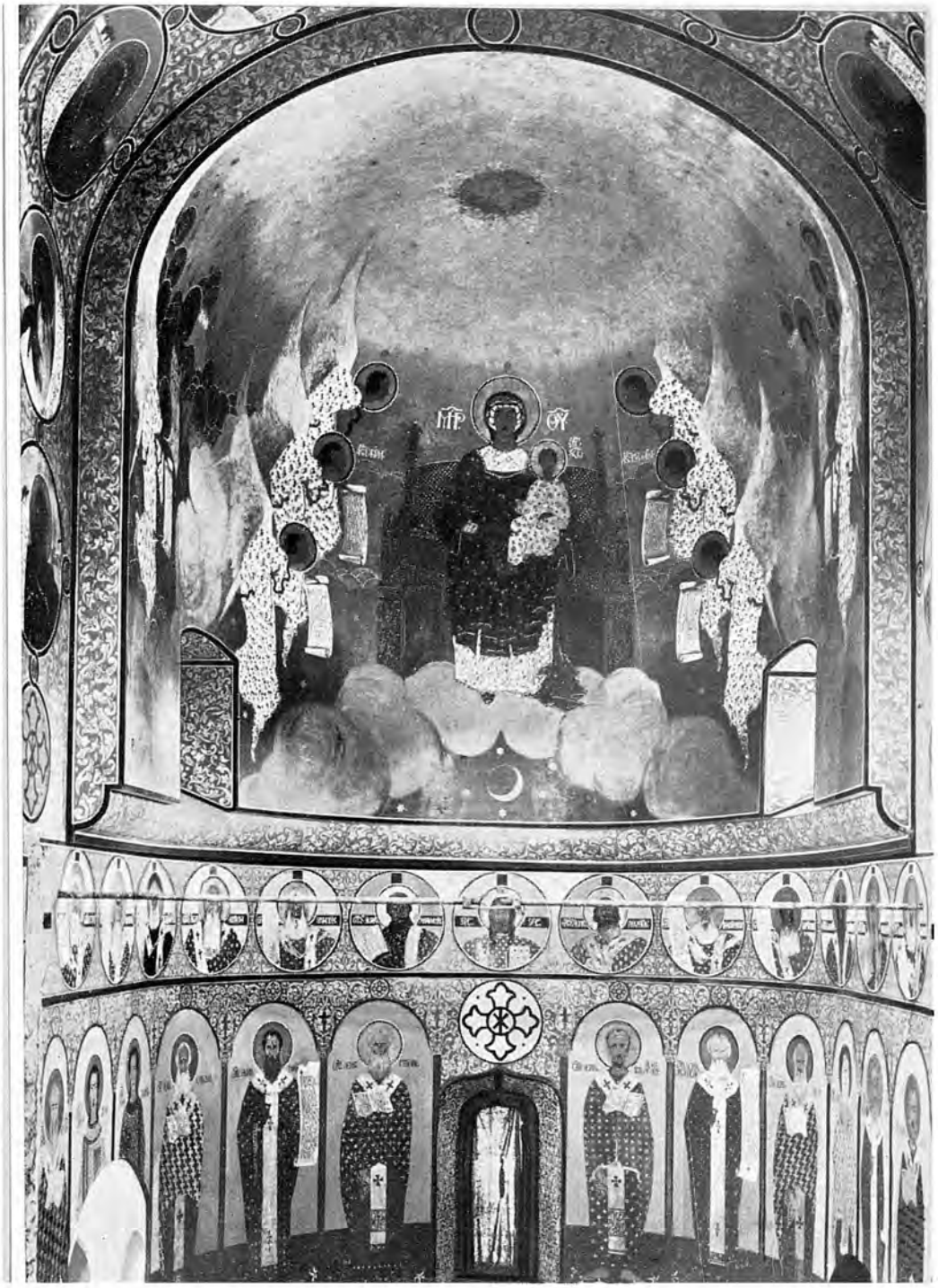
Compoziția acestui întreg absidial este chibzuită bine, într'o mișcare gravă, și totuși senină, scăldată de-a'ntregul în ozon.

O geană de noapte înstelată totuși mijește sub norii albi la picioarele Maicei Domnului, pre-anunțând pare-se drama hieraticului Prunc din poalele mumii; asimetric și întrebător, sub fruntea'I pare că se și îngână tăgada dela Cana.



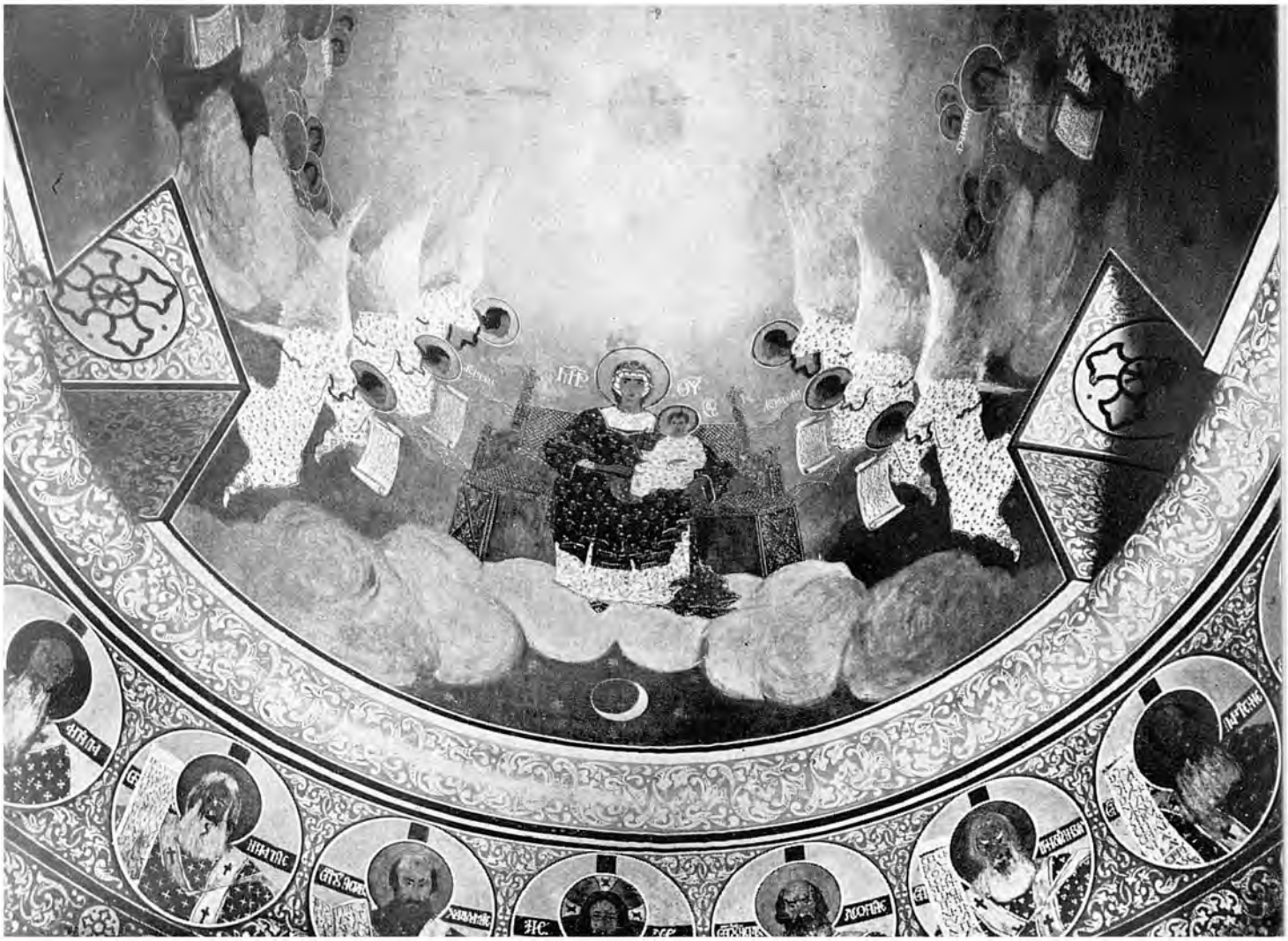
Maica Domnului
Impărăteasa Cerurilor

La S-te Vierge
Emperière des Cieux



Altarul

L'Abside du Maître Autel

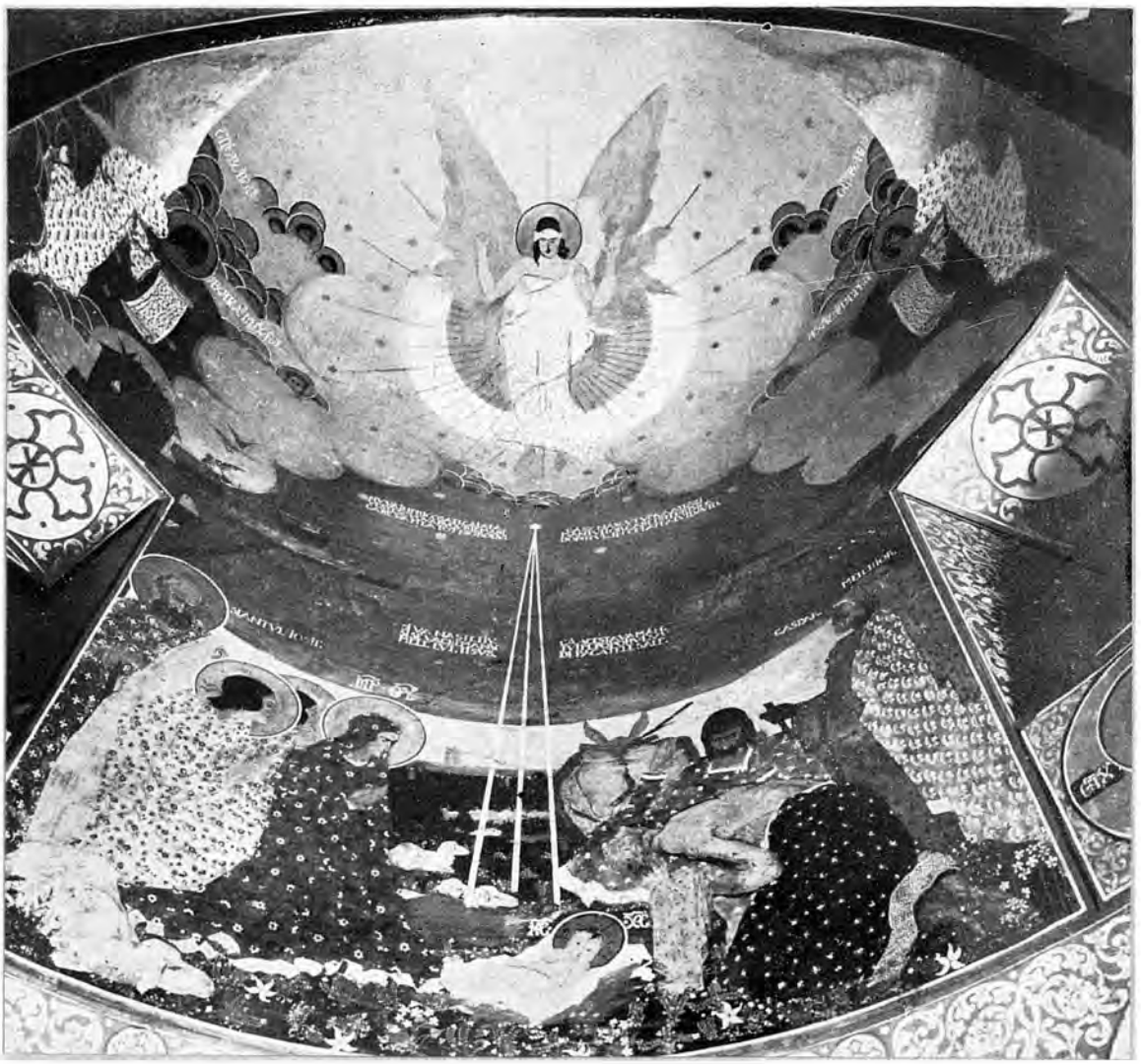


Bolta Altarului

La Voûte du Maitre Autel

Ca aşezare murală, artistul a ocolit cu dibăcie dificultăţile ce s'ar fi putut ivi prin prezenţa ferestruicilor laterale.

Nu tot aşa s'a întâmplat însă cu cele patru scene strânse în sânurile bisericei, unde ferestrele de ajutor, târnp aşezate de însăşi zidirea bisericei, şi în fapt fără vreun folos de mai multă lumină pentru sfântul locaş, au fost fatale libertăţii pictorului.



Naşterea Domnului — La Nativité

Scena *Naşterei Domnului* din sânul drept, precum şi acea a *Pogorîrei de pe cruce* [2]), din stânga, sunt vădit înghemuite în

2) Frumoasa *Pietà* şi *Christ Mort* din sânul drept sunt de neuitat. Şi cât ar fi câştigat, dacă pictorul ar fi dispus de toată întregimea zidului pentru desfăşurarea scenei!

Coborirea de pe Cruce
şi Inălţarea

La Descente de la Croix
et l'Ascension

strânsul spaţiu de care pictorul mai dispunea, prin respectul acestor ferestruici de ceas rău.

Şi ca un făcut: *Inălţarea*, care prezumă verticalitatea ascendentă, ca şi *Bunavestirea:* verticalitate coborîndă, se bucură de suprafeţe prisoselnic de largi,—astfel că linia care sue în *Inălţare* şi linia care coboară în *Bunavestire* se pierd în vastitatea câmpului de umplut cu coloare, şi atâta tot.

Buna Vestire

L'Annonciation

Sf. Gheorghe St. Georges

Ferestruicile cu pricina, pe de altă parte, mai îngăduesc şi încrucişări de lumini năvălitoare din susul sânurilor, în care se întâlnesc pieziş cu lumina intrândă din ferestrele pline inferioare. O falşe lumină se iscă din această cauză, cu pagubă mai ales pentru scena *Pogorîrei,* care în motivul ei central râmâne to-

Sf. Dumitru

St. Démètrius

tuşi nesdruncinată prin defectuosul dispozitiv arhitectonic al pomenitelor luminătoare.

* * *

Lăsând ochii mai jos, la dreapta şi la stânga absidei, pentru străjuirea altarului şi sfintei tâmple, şi în respectul unei

Sf. Ion Botezătorul

St. Jean-Baptiste

legende sau al unui adevăr care se urcă la vârsta întemeierei însăşi a acestei ctitorii, pictorul a aşezat un *Sf. Gheorghe* de o superbă şi orgolioasă forţă conţinută în uşoara torsiune atletică a mijlocului, care face să ne gândim insistent la marii sculptori ai Renaşterei (Sf. Gheorghe, ca linii dinamice, e conceput sculptural), şi un *Sf. Dumitru* de aceeaşi filiaţiune artistică.

Teoria de sfinţi şi mucenici, cari fac sub şirul superior al medalioanelor un brâu archiericesc, e accentuată în cutezătorul *Sf. Ion Botezătorul* (făcând faţă unui sângeros *Ecce Homo*), de o retorică sculpturală aproape fiindă. E de mirare că glasul lui, obicinuit cu sonorităţile pustiului, nu răsună în biserică, —atât de vorbitor apare în migălosul studiu de detalii şi probitate de desemn, peste care apoi pictorul, mare boier al pensulei şi al paletei, trece cu o mână care şterge cazna, învăluind-o într'o pierdere monocromă. Prin turburătorul de frumos Iokanaan, şi totuşi amar ca fructul pustiului, artistul a vrut o simfonie pe o coardă, un poem într'un vers:

...es war ein bitterer Geschmack
auf dein Lippen.

(Salome, O. Wilde).

* * *

Doi paşi în urmă ne vor aşeza în inima bolţii.

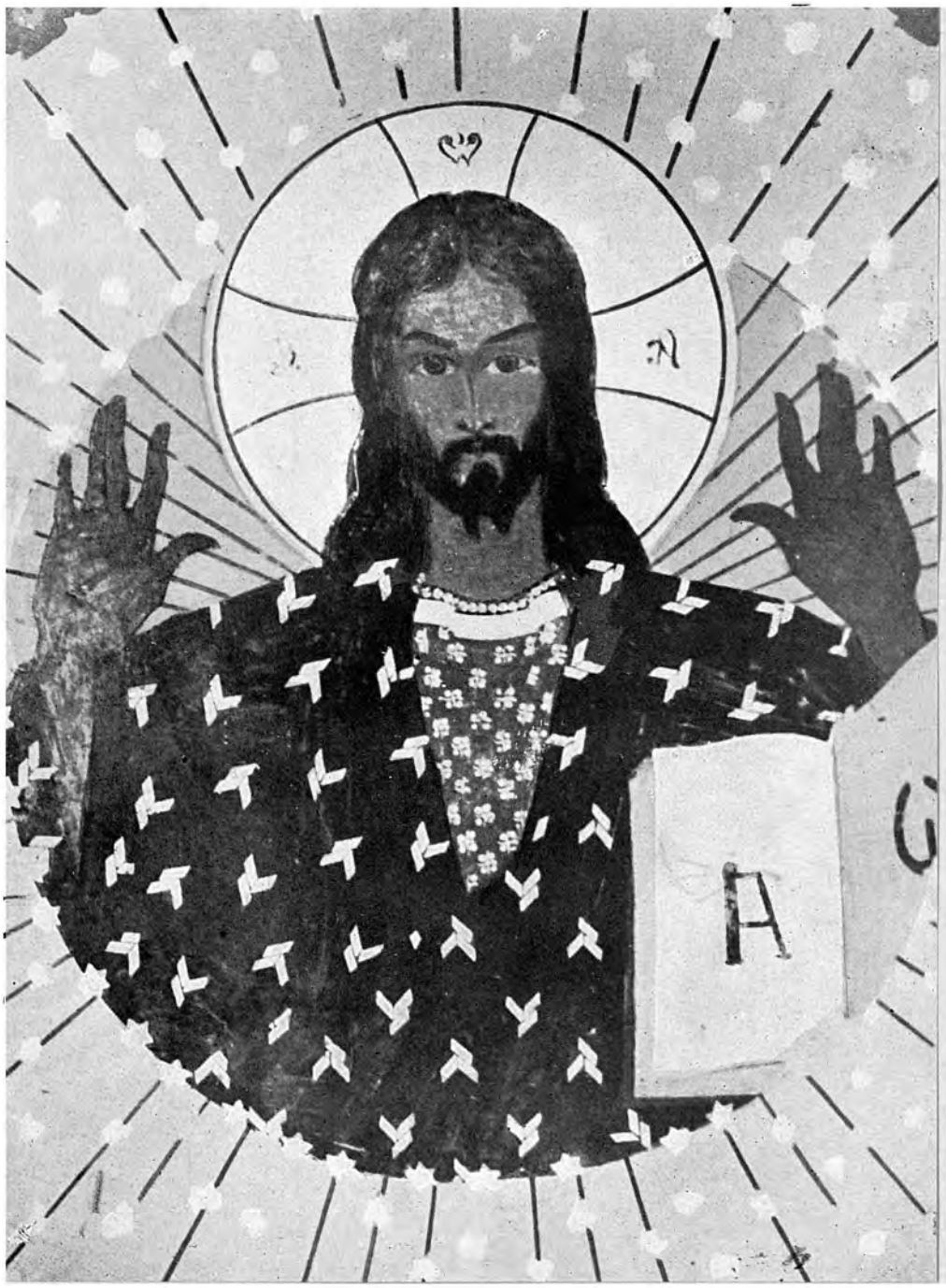
Pe cerul ei pictorul a aşezat pe Domnul Nostru Iisus Christos binecuvântând, sau mai degrabă impunând peste capetele credincioşilor mâinile sale, cu tot podul palmelor deschis. In ochii Lui magnetici stă strajă o privire prăvălită din negura tăriilor înălţimei peste norodul îngenunchiat sub boltă. Această privire hipnotică se înfrăţeşte cu gestul taumaturgic al mâinilor. Chipul Domnului pare fugind sub cerul negru al părului răsfirat în două pe fruntea ce apasă ca o stâncă, pe privirea-I împietrită de preştiinţă şi de înţelesul cifrelor destinului Său uman:

Aus Eins mach zehn
Und Zwey lass gehn
Und Drey mach gleich.
Verlier die Vier,
Aus Fünf und Sechs
Mache Sieben und Acht
So ist vollbracht;
Und Neun ist Eins
Und Zehn ist Keins.
Das ist das Hexen — Einmal — Ein!

(Goethe, Faust, ein Fragment).

Sub privirea *Pantocratorului* se naşte preştiinţa că ceva va să se întâmple, ceva ce se presimte temut şi înfricoşător.

Prinşi în vârtejul de spaimă iscat în suflet, ochii întorcându-se spre Apus se opresc pe plinul mural ce desparte naosul de pronaos. Aici pictorul a înfăţişat cea mai înfricoşătoare mărturie de credinţă care zgudue dar mântueşte lumea de două mii de ani. Spre cinstirea de laudă a darului său de a zămisli necontenit cutremurul sufletului prin linii şi coloare, pictorul, în această încercare crucială, prin cruce şi pentru ea, a izbutit să

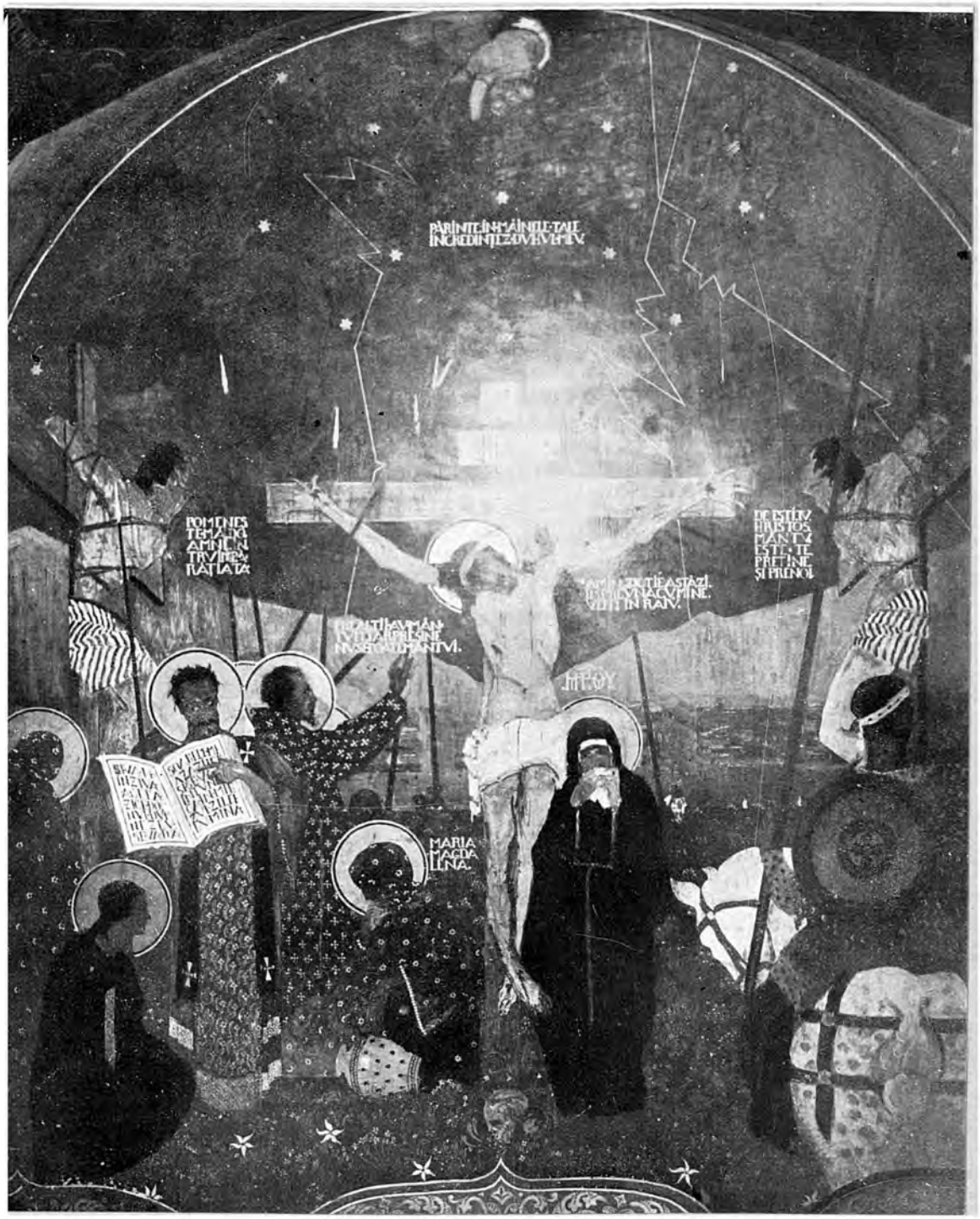


Domnul Christos A Tot Puternicul

Christ Pantocrator

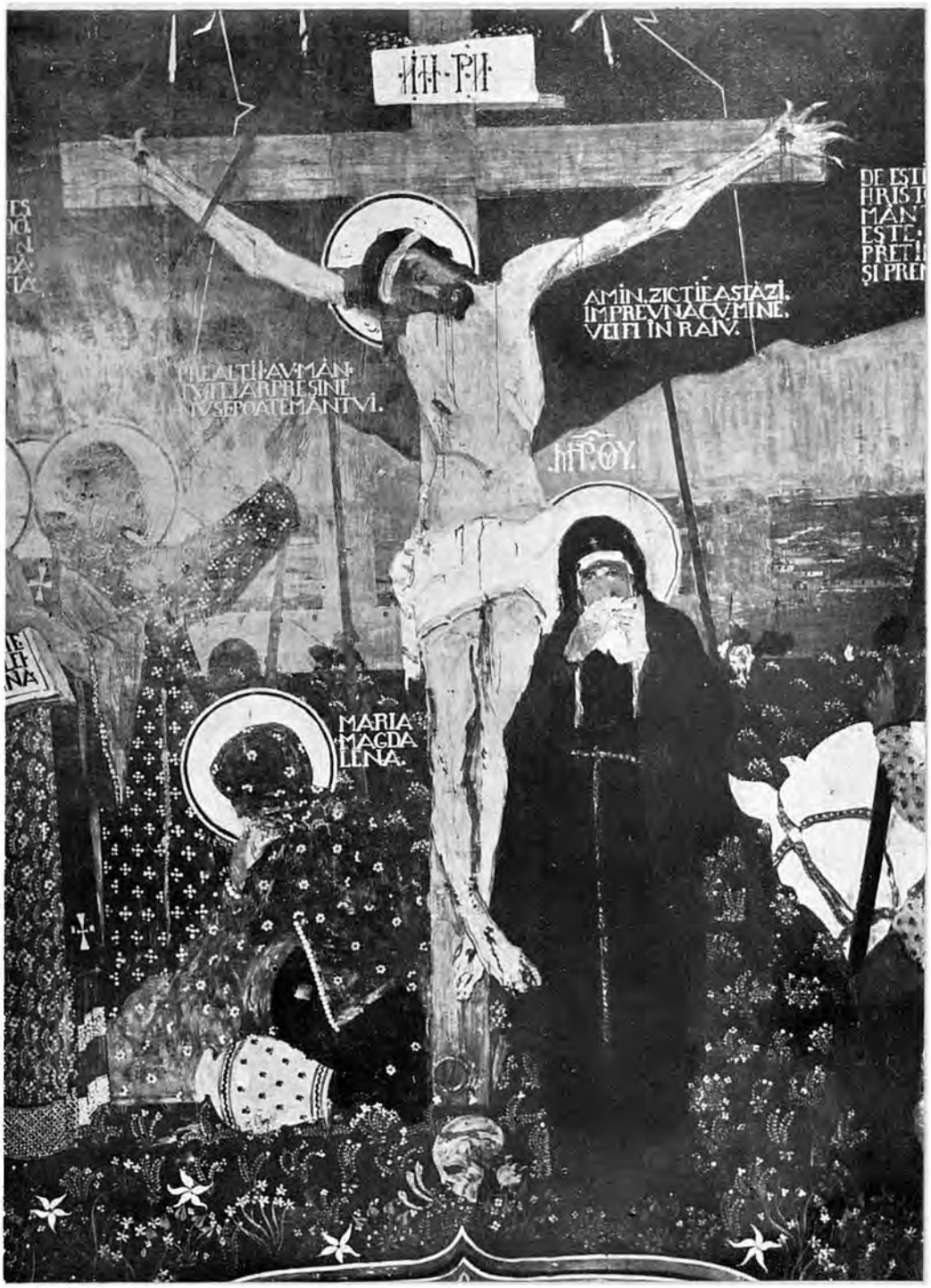
dea *Marea Patimă a Răstignirii Domnului*, fără pereche în pictura murală românească şi de deosebită cinste în faptul picturei de pretutindeni. Artistul a avut aci la îndemână o plenitudine murală aproape perfectă ca proporţii,—dacă şalele pe care se deşchide arcul de boltă nu-s prea joase. Zidul e aşezat pe un gol susţinut la extremităţi de plinurile zidurilor laterale, iar la mijloc pe doi stâlpi mai mult vârtoşi decât proporţionaţi, gol subliniat de o triplă acoladă (lăbărţarea trilobului mai de-grabă). Această plenitudine murală a îngăduit artistului o libertate care se resimte şi în avântul inspiraţiei, cât şi în minunata ordonare a compoziţiei, înobilată de o gradaţie de mişcări în adevăr magistrală. Nicio constrângere arhitectonică nu a stânjenit larga respiraţie dramatică a intenţiilor artistului, aci stăpân şi despot pe spaţiu şi mijloace. Scena e simetrică, desfăşurându-se într'un echilibru static de masse şi coloare. In mijlocul zidului, pe o cruce scundă (condiţionată de înălţimea cerului ce-i mai rămânea la îndemână artistului) şi oareşicum năvălindă pe primul plan, stă pironit trupul Domnului, în care moartea s'a grăbit par'că să-şi aşeze lividitatea verzuie a asfixiei. Violenţa morţei stă înscrisă pe Sfântul Trup: greutatea corpului e alunecată pe o parte, întinzând astfel nemăsurat braţul drept. In acelaş plan cu trupul lui Christos stă, împietrită de durere, Maica Domnului, cernită în negrul zăbranic aruncat ca o a doua mantie peste o rochie fulgerată de roşu-sânge, lucind ca şi focurile viitoare ale Graalului. La ochii plânşi duce o maramă albă, care, cu conturul alb al năframei de pe cap, ogoeşte durerea de mumă. Aci, oh! nu, ea nu mai e Impărăteasa Cerurilor, ci o biată mumă ce-şi plânge fiul, poate în remuşcarea neînţelesului. La stânga Domnului, prăvălită de suferinţă, cu faţa ascunsă în veşminte, plânge pe Acela care a mântuit-o, Maria cea care a păcătuit. Alături Sf. Ion Evanghelistul, fratele Domnului, cu degetul pe litera Cărţii Sfinte, arată împlinirea ineluctabilului, după voia Tatălui Dumnezeu. La dreapta şi la stânga, încovoiaţi de durerea nebiruită de suflet, se zbat cei doi tâlhari ce nu şi-au dat încă obştescul sfârşit. In colţul drept, ocupând un spaţiu important, călare pe masiva spinare a unui cal şarg, plin de forţă, larg în spete, cu privirea pe care o ghicim cine ştie unde, dar nepăsătoare şi departe de ceeace se petrece în juru-i—niciun înţeles fără îndoială neiscându-se pentru mintea sa din drama a cărei desfăşurare îi este sub privighere—, stă înfipt un legionar roman, cu platoşa asvârlită în voia ei pe spate şi cu sulita, ţinută în mâna stângă, înălţându-se spre cer.

Simbolul prezenţei acestui ostaş e limpede, el reprezentând puterea imperială romană şi acea implacabilă *Lex Romana*, pentru a cărei împlinire procedurală legionarul e martor mut, şi rece ca şi legea pe care o înfăţişază. Implacabilitatea acestui



Răstignirea

La Crucifixion

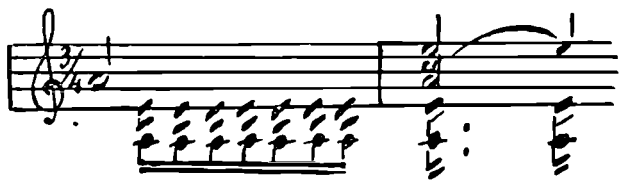


Detaliu din Răstignire

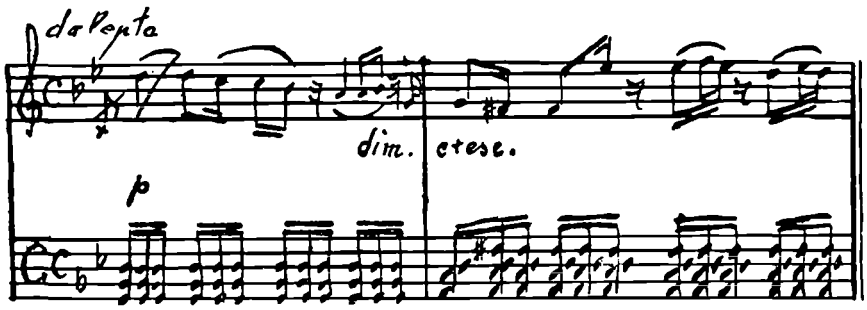
Motif Central de la Crucifixion

personagiu, şi chipul îndrăzneţ şi fără soţ ştiut prin care l'a introdus şi înfăţişat în tragedia de pe Golgotha, este de laudă.

Miezul mistic al acestei scene chiamă în ajutorul minţii închipuirea altor îngheţări de ape ale sufletului, şi în deosebi acel: „Muss es sein? Es muss sein" beethovenian, sau tetragramul goethian: „Es sei esse i iesse". De altfel întreaga scenă a răstignirei se înrudeşte cu dramaticul beethovenian, fulgerările care despică bezna cerurilor, cu atât mai înfricoşată căci înstelată, se înscriu insistent în începutul Simfoniei a IX-a:



Mâna Tatălui Ceresc, ce se iveşte în sinusul bolţei ca o mângâiere, sau pentru prijonirea sufletului Fiului său iubit, pare a lăsa să-i pice printre degete frazele „Ariettei":



(Sonata op. 111 a lui Beethoven).

Ultimul cuvânt pluteşte legând în vraja-i şi pe Om şi Divinitatea:

And death once dead, there's
no more dying then.

(Sonet CXLVI), Shakespeare.

Pe ambele ziduri incidente „Răstignirei" pictorul a înfăţişat două din patimile Domnului: în stânga „*Biciuirea*", scenă ce se petrece într'o sală cu adâncuri de perspectivă, care ar aminti cazna câtorva Olandezi din veacul al XVII-lea, iar la dreapta „*Tăierea capului Sf. Ion Botezătorul*". Aci, o oală cu flori, aşezată (cu mult tâlc) lângă trunchiul pe care va fi retezat de paloşul gâdelui frumosul cap al lui Ioanaan, neutralizează fiorul crunt. Nimic nu aminteşte nici pe Herod, nici pe Salomeea danţând în jurul taerului cu jertfa.

Amândouă scenele, de un efect uşor melodramatic, subliniat de un „verism" literar, pun şi mai bine în evidenţă, prin economia lor realistă, regisarea tragică şi pompoasă a „Răstignirei".

* * *

Scenele esenţiale ale decoraţiunii bisericei au un prim suport circular de medalioane, în care pictorul a închipuit mulţimea capetelor sfinţilor părinţi ai Ortodoxiei.

Sub acest şir de medalioane—o salbă de mărţişoare în jurul bisericei—o a doua înlănţuire de sfinte feţe strejuesc de jur împrejur tot zidul bisericei, aşezate la înălţimea unei jumătăţi de stat de om—atât cât credincioşii să înalţe privirile spre ele—, pe o uşoară draperie sumbră, dar ca înveselită de prospeţimea unei înfloriri stilizate până la isprava încondeiatului.

Dacă nevoile obicinuite de mobilier de odihnă, care cer ca strane de lemn să fie rânduite jur împrejurul bisericei, ar fi fost nesocotite de pictor, şi acesta, în loc să rândue acele sfinte feţe deasupra draperiei le-ar fi zugrăvit la înălţimea statului credinciosului, ar fi putut să realizeze aci ceeace Rodin năzuise pentru ai săi „Pârgari din Calais": lipsa de piedestal. Astfel ca urmaşii lor să fie, spre pildă şi îndemn prin suflul lor eroic, zi de zi cot la cot şi alături cu marii lor înaintaşi. Dacă acelaş dispozitiv (nerealizat nici la Pârgarii din Calais) ar fi fost întrebuinţat la Sf. Gheorghe, pictorul ar fi reuşit să creeze acea simbioză, năzuită de orice religie, între laici şi clericii beatizaţi, între laici, cele sfinte şi cei sfinţi.

* * *

Lui Eust. Stoenescu nu i-a lipsit îndrăzneala (martoră stă întreaga pictură a bisericei!); reînoirile sale însă, vom vedea, sunt tainice şi chibzuite astfel caşi sluga credincioasă din parabolă, care îşi va îmbogăţi stăpânul împotriva şi în nevrerea acestuia din urmă...

Cu doi paşi să 'naintăm, şi suntem în pronaos, de proporţii chibzuite: patru ziduri, patru scene.

Din cele laterale ne vom opri la un al doilea Sf. Gheorghe — de hram —, dar de data aceasta equestru.

Dar mai 'nainte să ne reîntoarcem spre Răsărit, unde vom avea pe zidul cu faţa opusă „Răstignirei" un spaţiu mural mai scund. Pictorul, socotind foarte bine câmpul ce avea la îndemână şi care nu-i îngăduia decât o compoziţie circulară şi de desfăşurare strict orizontală, a aşezat aci „*Cina cea de Taină*".

Nu intră în cadrul acestei succinte încercări de iniţiere la înţelegerea operei dela Sf. Gheorghe să stăruim îndelung asu-

Ecce Homo

Ecce Homo

pra „Cinei". Reprezentarea picturală a acestui moment sublim al religiei creştine e diferită. Se ştie ce-a rămas din îndrăzneala unor artişti ca Leonardo da Vinci (la Santa Maria delle Grazie), Michel Angelo şi Theotocopulo: aceşti mari credincioşi au ocolit-o, ca şi Rafael păgânul. Rembrandt s'a gândit la „Cină", pe aramă. Celelalte încercări sunt de mâna a doua în veacul picturei.

Ne vom opri deci la „Cina" lui Eust. Stoenescu în treacăt, şi numai pentru a da ocol cu privirea chipului Iudei, cu toate că acest al 13-lea apostol şi tâlcul său înscris în Voinţa Dumnezească nu este decât o măruntă întâmplare în faptul mare al „Cinei cea de Taină",—prilejul şi dinadinsul acestei taine creştineşti nefiind ştiuta învinuire de trădare aruncată de Mântuitor împotriva unuia „dintre noi". Prilejul şi dinadinsul acestei taine era teribilul act teofagic, marea taină a eucharistiei, afirmarea fiinţei Corpului Divin (reală ori simbolică) în acea azimă, în acel vin. Faptul denunţării trădării (preştiută de Mântuitor şi, dacă acceptăm teoria predestinaţiunii, utilă şi necesară împlinirii Voiei Tatălui) e un fapt mărunt în „Cina cea de Taină", de care s'au agăţat, din nefericire, toţi pictorii mari şi mărunţi, cu Leonardo da Vinci cu tot, şi cari nu s'au învrednicit să transpue pictural decât acest neînsemnat episod, cel mai puţin adânc, cel mai puţin tainic, şi care nu cuprinde în el nimic din esenţa creştinismului. Pentru destinele mari ale picturei ar fi fost de alt interes dacă slujitorii ei s'ar fi încumetat să transpue acea împărtăşire prin actul (real ori simbolic) de teribilă teofagie al încorporării directe a Divinului...

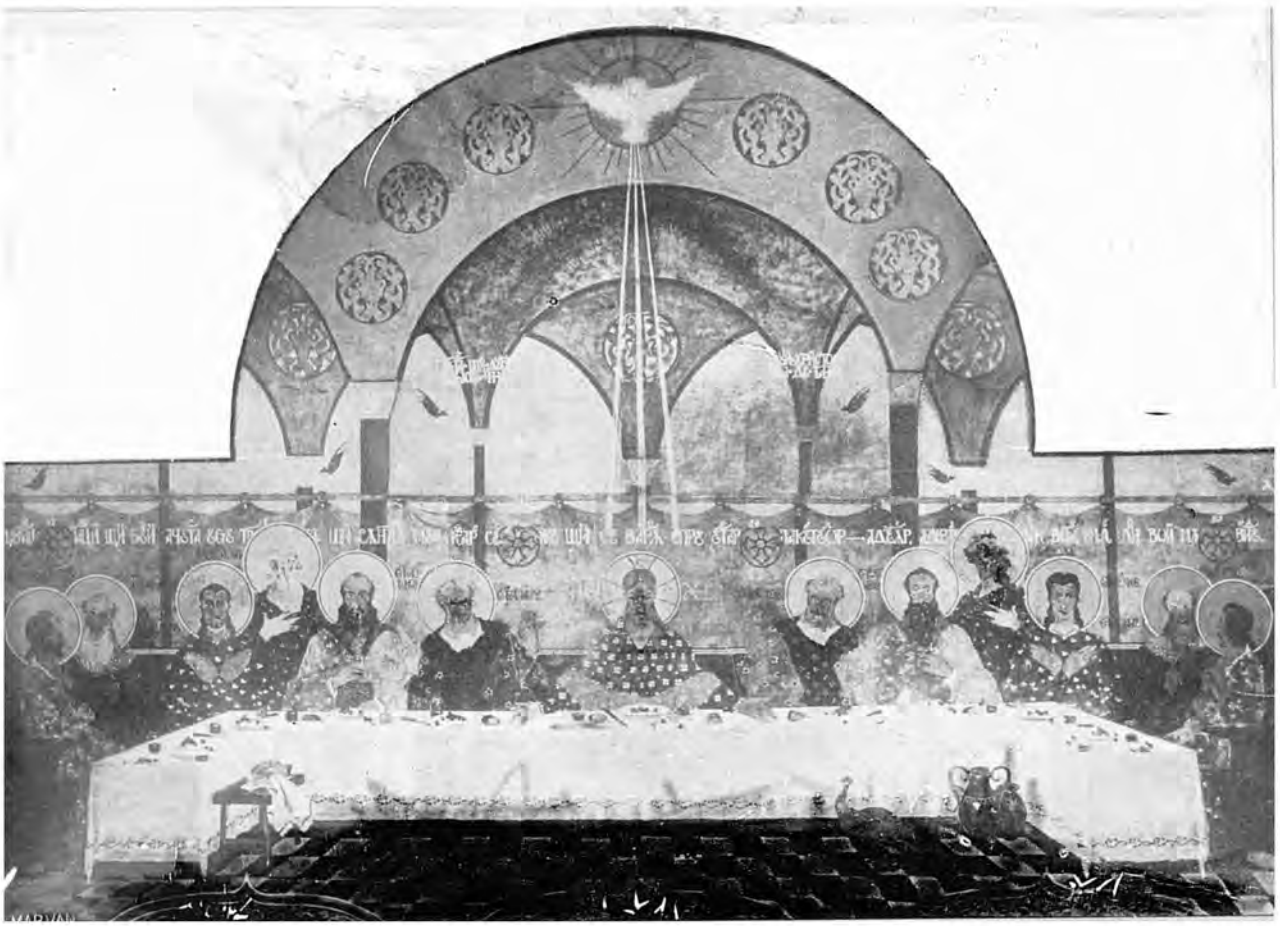
Nu e de făcut deci vreo vină nici lui Eust. Stoenescu dacă şi el, Maestrul dela Sf Gheorghe, nu a reţinut din misterul „Cinei cea de taină" decât faptul Iudei.

Iuda lui Eust. Stoenescu are cel puţin meritul că nu se înrudeşte cu niciunul altul din iconografiile creştine din Apus ori din Răsărit. Iuda dela Sf. Gheorghe nu coboară din marea literatură iscată în jurul acestui enigmatic personagiu (din acel Iscariot al lui Leonida Andreieff de pildă!), ci din acea literatură pe jumătate a noastră şi, dacă nu consângeană nouă, coreligionară lui Iuda (căci Iuda a murit reîntors la mozaism); vroim să spunem că întâmplător Iuda al Maestrului dela Sf. Gheorghe este dintre ai noştri, el fiind pur şi simplu Zelig Şor.

Şi numai atât.

* * *

La dreapta intrării, în pronaos, pictorul a aşezat pe sfântul de hram al bisericei. De această dată nu în acea postură de strajă trează şi mândră ca în latura dreaptă a altarului, ci în-



Cina cea de-o Taină — La Cène

vingător şi equestru, în ştiuta performanţă hipică a balaurului. E Pintea! In întreaga pictură dela Sf. Gheorghe Maestrul a rămas credincios tipicelor şi canoanelor iconografice ale bisericei noastre ortodoxe. Nici un fir, nici o umbră de erezie pictoricească nu a turburat apa limpede a creştinului ortodox care este şi înţelege să rămână Maestrul dela Sf. Gheorghe.

Sf. Gheorghe înfruntând balaurul
Desen

St. Georges maîtrisant le dragon
Esquisse

Totuşi hagiografia creştină e aşa de bogată în peripeţii de credinţă a ierarhilor ei, că era lesne de închipuit, însfârşit o dată! altfel decât străpungând pe cuscrul lui Fafner. Tânărul şi mândrul ostaş ce fu Gheorghe înainte de a deveni Sfânt nu a scăpat el oare din gura acestui Martie din Post o fecioară de

împărat, îmblânzind şi aducând balaurul ca pe un mieluşel, legat cu cingătoarea împărăteştei fete, la treptele tronului? Iată subiectul dintâi al unui Sf. Gheorghe fără cal şi nestrivind balaurul, din potrivă.

Un altul ar fi fost pătimirea lui, ordonată de crudul Dacian, supărat pe tânărul erou şi ostaş pentru culpeşa subjugare a inimii împărătesei, fapt care scoase din răbdări pe nevrednicul soţ şi împărat.

Pictorul Stoenescu ar fi putut inova, dar el nu şi-a îngăduit nicio abatere de la închipuirea obştească şi ortodoxă a faptelor creştine şi ierarhilor acestei credinţe,—cu toate că artistului nu îi sunt necunoscute îndrăznelile de aiurea, prin care se încearcă, în Apus, să se pună în înţeles credinţa noastră, născută acum două mii de ani, cu mintea, cu ideile, simţirea şi reprezentarea frumosului de azi. D-sa va fi ştiind, poate, şi de încercările (şchioape) dela Vesinet, de acelea ale lui Epstein şi von Friesz, cum şi de altele mai ortopedice, dar mai ales îndrăsneaţa concepţiune a lui Besnard în paraclisul dela Berk.

Spre o singură pilduire, vom spune că Besnard aci a înlocuit toată regisarea picturală a „Naşterei Domnului" (iezle, pae, boi, măgari, steaua care a răsărit, cei trei crai, etc.) printr'o scenă de lehuzie, şi atâta tot: o odaie simplă, vădit locuinţa unui muncitor cu mâinile. Pe cearceafurile albe ale unui pat de fier o biată lehuză, abia venită în fire, cată duios spre plodul de o oră, ţinut pe palmele bătătorite ale tatălui, care îl înfăţişează Domnului Iisus Christos ivit în alba odaie, cu crucea în spinare, caşi cum I-l ar fi încredinţat spre milostiva şi dumnezeiasca Lui pază...

Simbolica nouă a acestui nou Bethleem e străvezie.

Nimic însă în paraclisul dela Berk (de-a'ntregul pictat în această nouă concepţie de decoraţiune basilicală) nefiind potrivnic credinţei creştineşti catolice, ierarhii Curiei Romane nu s'au împotrivit deloc la sfinţirea acestui paraclis.

* * *

Să ne întoarcem privirea spre intrarea bisericii, cu uşa străjuită în medalioane de ctitorii sfântului locaş.

De-asupră-le, şi într'un fel peste capetele ctitorilor, pictorul a aşezat „ *Adormirea Maicii Domnului*".

In ciuda ocalei de plumb ce ne-am impus limbei şi certărei fără preget a condeiului nostru în teama ispitei florilor merilor,—în vorbe mult drămuite, vom zice că *Adormirea Maicii Domnului*" dela Sf. Gheorghe este un creştet.

Creştet ecumenic pentru pictura bisericească răsăriteană.

Intinsă pe catafalcul îmbrăcat cu negru şi stropit cu semne

Adormirea Maicei Domnului. La Dormition.

de argint, ţeapănă de-a-tot-lungul trupului uşor înfăşurat într'o albă pânzuială, livid dar încă tainic viu fără îndoială de viaţa vecinică, chipul Maicii Domnului pare cutreerat de valurile visurilor grele, în somnul care totuşi e de moarte... Inclinarea uşoară a capului este zicerea acelui ştiut că obşteşte totul este isprăvit..

Indărătul Ei, mii de făclii într'o culcare de V, purtând în vârful lor floarea roşiatică a flăcărei tremurânde, străjuesc Marea Adormită, pe când pe de-asupră-I, din scoborîrea vertiginoasă a roşiilor linii uşor oblice, se întrupează într'un aer compact şi aproape tactil Fiul Omului, în îndoită hypostază.

La dreapta şi la stânga, Pontifii Ierarhi ai sfintei biserici, purtând în mâini dreptele făclii revărsătoare de înflăcărări vii de nestemate pe scumpele odăjdii, intonează Marea Rugă a Morţilor.

Maica Domnului e moartă.

Irevocabilitatea obştescului sfârşit este de netăgăduit: stricta geometrie a unei linii rupte în declinaţiunea uşoară a capului, pe care trupul nu-l mai susţine, o înfăţişează.

Această redare a obştescului sfârşit printr'o calculată economie de linie e magistrală.

Minunea stă însă să se ivească.

Ea e în chipul Maicii Domnului, şi se iveşte. Iată-o:

Sub privirea răscolitoare de adâncuri, pe chipul Maicii Domnului se iveşte ca o cutremurare lăuntrică uşoară, abia săltătoare de semne de viaţă, dar care aleargă ca o flacără prelinsă de-alungul trupului ţeapăn şi totuşi tresăltând de înceata bătae de inimă pe care o ghicim încă vie sub giulgiul morţii.

Fiori de îndoială alarmează tactilitatea faptului morţii, căci totuşi, sub ochiul închis şi rece, lumina veciniciei străluceşte; dincolo de firul buzelor subţiri şi amorţite flutură zâmbetul încrederei în vecinicie, şi, sub stinsa frăgezime a obrajilor, nu zace în maldăre de flori care nu pier, îndoiala morţii?

Dar atunci prezenţa neîndoelnică a morţii?

Prin ce minune acest scăpătat care se îngână în răsărit, şi acest răsărit care piere în faptul înserării?

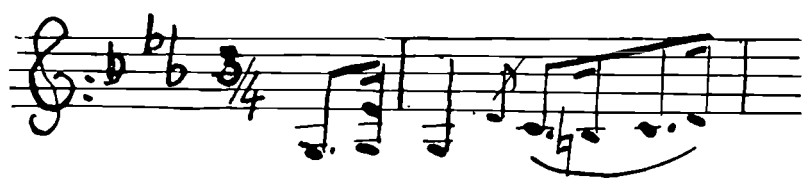
Pentru ce şi cum această nemaipomenită alternare a vieţii şi a morţii, această îndoială născătoare de nădejdi minţite?

Maestrul dela Sf. Gheorghe a izbutit aci un straniu dialog între sens şi coloare, între linie şi cuget, o pătrundere în păr şi răspăr, o îmbinare care nu are răspuns şi pereche în natură decât în orele luceferilor sau în scapătul sorilor.

Intârzierea vieţii care se desface cu greu de pe chipul Maicii Domnului, încetineala cu care se retrag de pe sfântul chip îndoiala clipelor şi îndelungirea lor, e însăşi jugrăveala noţiunei de Timp!

Pe de altă parte graba liniilor drepte, iuţeala de propagare a tonurilor livide şi irevocabilitatea care este înscrisă în orice unghiu e nedesminţirea sfârşitului.

.... Şi totuşi.

O mare întrebare — ca zorile nădejdii din marşul funebru al Sonatei.

Şi totuşi. Şi totuşi. E Moartea. E Moartea.

Pictura cunoaşte câte-va realizări de „obsesiuni de realitate". Se pot număra pe degete: Surâsul Giocondei şi enigma androgynă a Sf. Ioan, „Madona Sixtină", „Straja de noapte", „Inocenţiu al III-lea" şi, mai aproape de vârsta noastră, acei „Cartofori" ai lui Cézanne de-o pildă, căror vădit le tremură cărţile în vârful degetelor.

La Dresda iluziunea devine aproape o realitate, prin jocul perdelelor care îngădue accesul luminei. Aceeaşi admisiune de lumină progresivă prin strângerea perdelelor face să se scoboare de pe pânză în sălile Rijks Museum-ului din Amsterdam rând pe rând: Banning Cocq, Van Ruytenberg, Visschen şi fetiţa rembrandtiană cu cocoşul mort.

Iluzia întârzierei vieţii în trupul totuşi mort al Maicii Precestei, Maestrul dela Sf. Gheorghe a redat-o cu o economie de retorică mergând până la lipsa ei !

Elementele care compun concepţia „Adormirei" nu se pot disocia. Fiecăreia dintre ele i se poate atribui o valoare de tonalitate. Tonurile sunt strânse intr'o astfel de solidaritate intre ele, încât nici-o desmembrare nu ar putea interveni, fără riscul prăbuşirei totale, totul fiind un întreg care nu este altceva decât o palpitare—respiraţia unei strofe divine—, o unduire a sufletului în mersu-i vertiginos, prin moarte, spre vecinicie.

* * *

Opera dela Sf. Gheorghe este un ce pictural, unul şi total, creiând prin întregimea lui un sistem vizual unitar, care se înalţă într'o progresiune logică până la valoarea unui sistem optic propriu pictorului sie-şi, şi nouă unic.

Elementele acestei optici nu trebuesc căutate într'o hieroglifică a ideilor artistului, ci pur şi simplu în meşteşugul său ascensional, şi însfârşit în „Adormirea Maicii Domnului" magistral, precum şi în dibăcia sa de a acorda tonurilor de coloare valori transpozabile celorlalte arte, creiând astfel printr'o sinteză momentul integral al Frumosului.

Astfel, Maestrul dela Sf. Gheorghe se serveşte de colori ca un poet, întrebuinţând după nevoie coloarea tare, tonul viu, nu pentru a-l impune ochiului prin violenţa lui, ci pentru a se servi de el ca de un accent care înseamnă un timp în respiraţie.

Ritmica ea însăşi e servită de largi suprafeţe acoperite uniform de o coloare pură, ceea ce formează elementele de volum necesare nevoiei de perspectivă, în căutarea arhitecturală a ideei de compoziţie.

Artistul se serveşte foarte îndemânatic de efectele fortelui şi de orice îi pune la îndemână pianissimo-ul, ştiind foarte

bine că, din opoziţia fericită dintre colori dominante şi colori neutre reiese jocul graţios al forţei şi al frumosului.

In pronaos în deosebi, Maestrul dela Sf. Gheorghe se apropie de modulaţiunea muzicală a colorilor.

Dimpotrivă, s'ar zice că în naosul propriu zis al bisericei, artistul a fost dominat de preocupări de modelare prin coloare (Sf. Gheorghe, Sf. Dumitru, Sf. Ion Botezătorul, Christos pogorît).

In scena „Răstignirei" preocupările simfonice ale pictorului sunt netăgăduibile.

Tot în sistemul de optică realizat la Sf. Gheorghe se integrează şi Ritmia, care caracterizează opera picturală până a-i impune o cadenţă de respiraţie. Eust. Stoenescu o realizează printr'o îndemânatică întrebuinţare *a scărei valorilor de viteză* fiinde în arcanele ascunse ale sensaţiilor ultra-retiniene şi care, sumar, s'ar recapitula astfel: roşul fuge în linie dreaptă; albastru se propagă prin valori fizice de emisiune comparabile „quantae"-lor; ocrele uşor explodente iradiază; verzurile se 'ntind; liliachiul se 'nalţă vaporos; negrul coboară adâncind, etc.

Bine înţeles că această scară de valoare a vitezei şi de direcţiune a colorilor nu are decât o valoare relativă, ca şi faimoasele vocale ale lui Rimbaud, însă cu o aceeaşi comparabilă putere generatoare în pictură.

* * *

Tot în cadrul opticei lui Eust. Stoenescu trebue să insistăm asupra unui fapt, care are o însemnătate covârşitoare în opera dela Sf. Gheorghe.

In marea mirare care se face stăpână pe viaţa şi simţirea celui ce păşeşte pentru întâia dată pragul acestei biserici, un element de seamă este, de sigur, asimetria evidentă a unor personagii, şi în deosebi persistenţa unui microcefalism insistent. Niciunui ochiu atent nu-i va scăpa, la Sf. Gheorghe, asimetria evidentă a Christului-copil din bolta altarului, proporţiile Pantocratorului, ale Christului coborît de pe cruce, al Sfintei Elena, etc. etc.

Este un fapt: frumuseţea nu poate fi fără o oarecare ciudăţenie. Ciudăţenia, straniul, ne-mai-văzutul, formează acel dintâi semn care alarmează perceperea estetică.

In faptul abaterilor artistului dela Sf. Gheorghe de la legea, temeinică până mai deunăzi a simetriei,—noi vedem un act de integrare prin anticipaţie şi prin tainicul drum al inspiraţiei în noua concepţie şi cercetare a asimetricului, pe care matematicienii, geometrii, fizicienii, chimiştii, etc., într'un cuvânt lumea ştiinţifică, l-a adoptat, şi care e pe cale să dea omenirei cheia vieţii celor ce nu se mişcă, însufleţirea şi un nou sens Cosmosului.

Sf. Împăraţi

St. Constantin et S-te Hélène

Tetraedria carbonului lui Van t'Hoff se înrudeşte cu detronarea euclidianului, ca şi conceptul hazardului matematic al lui Heisenberg, ele fiind temelia firească a acestei Lumi Nouă.

Intreaga renovare spirituală care dă un nume secolului nostru e predominată de principiile generatoare, şi uluitor de fecunde, ale întâmplărei şi ale asimetriei.

Dacă această actuală nevoie lăuntrică a geniului s'a elaborat într'o măsură moderată la Eust. Stoenescu, aceasta este în concordanţă cu mersul sfielnic şi prudent al artistului în lumea din care s'a întors uimit, şi către care se uită îndărăt şi întrebător sub povara nedumerirei.

* * *

Eust. Stoenescu nu inovează decât pentru fenomenul românesc de cultură spirituală prin pictură, pasul lui având îndrăzneală în lăuntrul frontierelor geografice ale spiritului şi neamului nostru românesc.

Căci de cu jugrăvirea bisericii Sf. Gheorghe-Nou din Craiova de către Eustaţiu Stoenescu se deschide, hotărît, un drum nou şi o epocă nouă istoriei picturii religioase româneşti.

De o parte trebue pusă însă *„Adormirea Maicii Domnului"*, care ca operă picturală se integrează în fenomenul universal al civilizaţiei, formând un semn în marele hieroglif al Frumosului pictural de pretutindeni.

Această operă atinge fenomenul retinian şi para-retinian, care de fapt învălue şi cuprinde misterul pictural.

E un adevăr ieftin să mai spunem că opera de artă (acea în directă contingenţă cu misterul şi minunea) nu se adresează sensaţiei retiniene propriu-zis (aceasta nu este decât un *vestibul* în sensul etimologic al cuvântului), ci acelor prelungiri ale sensaţiilor retiniene care îşi întind antenele în adâncul sensorial al omului, în care se uneşte tâlcul, vecinicul şi nesfârşitul.

Pictura, acest zis al vieţii prin coloare, este o realitate fiindă şi pre-fiindă în sineşi. Ea nu este decât o parte din universul descoperit nouă, în care frumosul pictural, arhetipul formelor izvorîte din îmbierea colorilor, ni se revelează, prinde un sens, numai prin antenele nemurirei care ne leagă de Cosmos.

Nemurirea zace în noi; nu în ceea ce are fiinţă constituită ci, poate, şi deocamdată, în acea tetraedrie a carbonului din ultima celulă monocelulară, în acel joc al întâmplărilor, or în acel al asimetriei, de care nu putem lua ştiinţă pe calea niciunui sens definit, ci pur şi simplu prin *prelungirile lor* şi mai puţin prin mjlocirea minţei.

* * *

Astfel este faptul sensaţiilor para şi ultra-retiniene. Ele se

Pantocrator
Domnul Christos A Tot Puternicul.

Pantocrator
Jésus-Christ Tout Puissant.

adâncesc, în contact cu opera picturală (bogată de destinul geniului de a fi luat atingere cu sensul cosmic al formei şi coloarei), până la aceste adâncuri de întâlnire cu fenomenele timpanice or olfactice, provocând astfel acea fuziune a simţurilor care este perceperea estetică totală, sintetică, a Frumosului.

Pentru acest fapt ochiul devine tactil în „Adormirea Maicii Domnului". Nicăeri ca în această mare silabă artistul nu va vorbi la Sf. Gheorghe mai mult şi mai adânc sufletului prin graiul ochilor.

Maestrul dela Sf. Gheorghe s'a apropiat aci de cei doi stâlpi ai veciniciei Cosmosului, între cari pendulează Viaţa şi Moartea, transcriindu-le îngânarea pe chipul Fecioarei Adormite, dar neatingând dumnezeescul tâlc, la ajunsul cărui, în chip neîndoios, artistului i-au lipsit treptele.

* * *

E timp să luăm popas, şi pentru o mai bună adunare a gândurilor şi simţirilor, ieşi-vom din lăuntrul bisericei şi şezu-vom pe scaunul de piatră al închipuitei fântâni cu murmur viu, ce va fi şi ea o rugă lângă acest locaş.

Aici, în afară de puterea tainică ce se desface din faptul de artă, din întregul pictural părăsit, mintea şi simţirea îşi vor aşeza numerele lor fatidice în cumpenile întrebărei.

Tâlcul operei dela Sf. Gheorghe şi isprava pictorului Eust. Stoenescu sunt de o întindere spirituală mai largă decât se bănue. Ea se încăputează în fenomenul de cultură românească ce s'a iscat, ca tânăr vlăstar din trunchiul civilizaţiei, care este una, dar trebue să spunem: apusană azi.

Dar atunci, oare cât cuprinde în lăuntrul ei, din specificul românesc, opera dela Sf. Gheorghe?

Fără umbră de 'ndoială, Maestrul dela Sf. Gheorghe nu şi-a însuşit nimic dela înaintaşii localnici, dar din *trecutul picturei româneşti* el a prins — zi fericită în viaţa operei sale — ceeace în pictura naţională este, dacă imaterial, nepieritor: elementul evocator al încondeierei.

Atâta tot, — dar cât!

Pictura dela Sf. Gheorghe se leagă de acea apusană printr'o înrudire de tehnică şi prin conceptul de artă, prin onorabilitatea meşteşugului şi în general prin confecţiunea personagiilor, care nu au nimic „din lumea lui Anton Pann"; însfârşit prin plina acceptare a acelei metode din Occident — la fel cu maestrul G. Enescu în opera sa de compozitor —, care caracterizează arta făgaşului scolastic apusan.

Nu e potrivit să întocmim aici harta locurilor cu izvoare, la care sufletul însetat al artistului a poposit şi a întâlnit poate

Giulgiul. Le Suaire

alți drumeți ai frumosului. Mulți din ei — întâlniri de o clipă — sunt neașteptați, și la cari maestrul dela Sf. Gheorghe nu s'a mai gândit vreodată.

In ceea ce privește situația operei dela Sf. Gheorghe în cadrul general al artei bizantine, în care se integrează prin elementele pur formale și exterioare, se poate spune că ea se apropie, prin îndrăznelile și ocolirea tipicelor, de acea fără de pereche „Psaltire Slavă" din München (necunoscută pictorului), care e considerată „tot așa de modernistă ca o operă de Besnard" (Ch. Diehl, Manuel d'Art Byzantin).

In încheere, pictura dela Sf. Gheorghe este o operă care se ridică, nu fără pipăiri și ezitări, până la nivelul egal de valoare al puterii de creațiune a operelor scolastice de seamă apusene, așezându-se prin „Adormirea Maicii Domnului", printre operele creste ale disciplinei din Apus, fără însă ca în ea să existe acel sâmbure de viitor decât pentru românime, și numai pentru faptul ei de învățătură pictoricească.

Jugravul. *Le Maitre de St. Georges*

R E S U M É

Avant de commencer l'étude de la décoration murale de l'église St. Georges, due au peintre Eustache Stoenescou, il faut faire abstraction de l'oeuvre picturale de „chevalet" de cet artiste.

Car il faut établir, dès le début, que l'une n'a rien de commun avec l'autre, la décoration basilicale de l'église St. Georges étant un tout indépendant.

Le mur basilical, en tant qu'espace pictural, est plus éxigeant qu'une toile, facilement déplaçable pour trouver un cadre, un milieu et un moment, car il est en étroite collaboration avec le fait liturgique: litanie et musique, étant le symbôle et pénétrant au coeur même du mystère religieux.

Au cours de l'histoire de la peinture, le mur, en tant qu'espace pictural, a rarement réussi à garder sa propre indépendance, et à imposer „les loix de son dict", libre de la contrainte qu'exerce sur lui la peinture proprement dite, en ce sens moins fortunée.

Commençant par la grafique chez les Egyptiens, atteignant la superbe dans l'expression de l'art préhistorique à Cnossos, la peinture murale à Pompeï n'est plus ce qu'elle devrait être et devient la soeur servante de la peinture proprement dite.

Par l'art de la mosaïque elle remontera à sa gloire première, à Ravenne, à Byzance, sans oublier Dafni et Mourcale.

Grâce à Giotto l'art mural s'humanise et avec Fra Angelico il se meurt.

Dorénavant et pour deux siècles le mur ne sera plus pour ses desservants qu'une „toile" et rien de plus.

Avec Michel-Ange la destinée de la peinture murale revit un instant de gloire et d'indépendance par le plafond de la Sixtine, pour lequel il invente le plus prodigieux déploiement d'espace architectural factice. Summum décoratif qui ne dure pas, car plus tard le „Jugement dernier" ne sera rien d'autre qu'une admirable toile.

Par l'Aurore du Guide, par l'Extase de S-te Thèrese du Bernin, par tout le XVIII-e siècle, l'erreur d'interprétation du mur se transmettra par les Delacroix de St. Sulpice jusqu'à Puvis de Chavannes, qui engagera à

son tour le mur dans le champ clos d'une pseudo-poétique murale, qui lui sera aussi pernicieuse que la „toile".

L'art mural basilical n'ayant plus de raison d'être dans notre siècle dépourvu de préoccupations religieuses, la forme moderne de la décoration de l'espace architectural d'aujourd'hui semble confondre le pictural avec le décoratif, ce qui explique l'état éclipsoïdal de cet art. Art de destinée à méprises et le plus souvent infortuné.

*

Eustache Stoenescou possède une vaste connaissance du monde pictural scholastique européen, auquel il collabore par le respect des traditions. Cependant à l'église St. Georges il fait oeuvre d'innovateur, en évitant l'affreuse balkanisation de l'art mural basilical du siècle, dont la décoration des églises roumaines a tant souffert.

Décorativement, l'église roumaine a été, de toujours, tributaire aux influences du Mont-Athos et des maîtres ortodoxes, dont l'apprentissage provenait des abords de la côte dalmate. Bien entendu, le modèle n'a jamais été dépassé, et l'émotion artistique ne doit être cherchée que dans, seule, la naïveté.

A St. Georges on est saisi, dès le seuil, par une saisissante dominante du noir, du beau noir qui a hanté bien des peintres modernes, quoiqu'en réalité cette couleur y soit modiquement dépensée.

Une fois maîtrisée cette première réaction rétinienne, il faut aller hardiment vers l'abside du maître-autel. Au milieu de sa concavité, l'artiste fait trôner, dans une alitération sans pareil de bleu, la Sainte-Vierge,

„...régente terrienne,
Emperière des infernaulx paluz",

entourée de l'hommage éolien des archanges, aux légers frôlements de leur vêture.

A gauche et à droite du Maître-Autel, dans une attitude fière et orgueilleuse, tels qu'ils le furent durant leur vie laïque, veillent St. Démètre, si cher au dogme ortodoxe et St. Georges, au vocable protecteur de l'église.

Sur le pilier-mur de gauche, qui soutient la voûte, St. Jean-Baptiste semble avancer sur les sables du désert, dont les reflets ardents et âpres se posent sur son torse et son visage ravagé.

Au-dessus des deux colonnes qui séparent le naos du pronaos, sur une plénitude heureuse, se déroule la scène de la Crucifixion, conçue par l'artiste symphoniquement, dans des cadences d'accords parfaits; scène oratoire, où apparaît la „respiration" largement dramatique de l'artiste, maître de l'espace et des moyens d'exprimer. La présence du légionnaire romain, bien campé sur la croupe cavalière, l'attitude de l'évangéliste, semblent ancrer la scène aux lois implacables de la terrible Prédestination, de l'impitoyable Nécéssité.

Dans le pronaos, sur le côté opposé du mur, le peintre placera la Cène, pour laquelle, commend'ailleurs tous ceux qui ont traité cette composition, il a préféré choisir le moment de secondaire importance de l'annonce de la trahison de Judas, évitant de cette manière le profond mystère de sens

eucharistique, qui seul est valable dans ce sublime moment de la vie du Christ. La pensée rejoint l'art italien. Judas, au faux geste de protestation, est facilement reconnaissable par son caractère local bien prononcé: c'est Zelig Schorr, un de nos juifs.

Sur le mur ouest, un St. Georges, cette fois-ci équestre, maîtrise la bête légendaire dans une attitude chère à Mestrovitch, qui l'aimerait sans doute.

Le dessus du portail principal, faisant face à la Cène, l'artiste l'a réservé à la Dormition de la S-te Vierge.

Par cette Dormition, l'histoire de la peinture religieuse réservera à l'artiste le titre de „Maître de St. Georges", car elle est, à ce qui nous semble, le sommet de cette oeuvre considérable.

L'oeuvre de St. Georges est un tout et doit être envisagée et jugée dans son ensemble.

La Dormition ne s'adresse pas tout simplement à nos sensations rétiniennes, qui ne sont que la naissance de leurs profonds échos, — mais plutôt à leur prolongements rétiniens, à ces profonds échos optiques, qui plongent leurs antennes dans le tréfond sensoriel de l'être et qui, par leurs résonnances en profondeur, cherchent et s'unissent avec la part d'éternel et d'infini qui réside en chacun de nous.

De même que l'évidente asymétrie sous laquelle l'artiste envisage ses personnages s'apparente, assurément dans toute l'ignorance de cause, avec les conceptions de physique de la loi du nombre et de l'atome de J. Jeans, de Heisenberg et de Van t'Hoff, de même l'artiste réalise, à l'insu de la théorie, une échelle de vitesses des propagations et de direction des valeurs des couleurs, qui concorde avec les conceptions sur l'émission de la matière de Planck.

Par la peinture Eustache Stoenescou est un innovateur de la décoration basilicale ortodoxe. Ses audaces sont valables dans les frontières de l'esprit et de la connaissance roumaine.

Dorénavant l'église Saint-Georges aura marqué un temps dans l'évolution future de la décoration basilicale ortodoxe.

ZUSAMMENFASSUNG

Für das Studium der Wanddekorationen der Hl. Georgs Kirche, die wir Eustache Stoenescu verdanken, muss man von den Schöpfungen dieses Künstlers absehen welche auf der Staffelei entstanden sind, jene Schöpfungen haben nichts gemeinsames mit dieser, und man muss von vorne herein sagen, dass das kirchliche Ausstattungswerk der Hl. Georgs Kirche völlig unabhängig vom vorangehenden ist.

*

Die kirchliche Wand als Mal-Raum, fordert mehr als eine Leinwand, welche leicht in einem Rahmen beweglich ist, in einer Stimmung und in einem Moment, wobei diese in enger Zusammenarbeit mit der lithurgischen Tat steht: Litanei und Musik, Symbol und Durchdringung bis zum Herzen selbst des religiösen Geheimnisses.

Im Laufe der Geschichte der Malerei, ist es der Wand als Mal-Raum selten gelungen, ihre eigene Unabhängigkeit zu erhalten, die Gesetze ihrer Sprache aufbürdend, frei vom dem durch die eigentliche Malerei, dieser jüngeren, jedoch stets begünstigten Schwester, ausgeübten Druck. (Altamira ist enstanden ehe es überhaupt Staffeleien gab.).

Grafisch bei den Aegyptern, schon prachtvoll ihre Rolle im vorhellenischen Kunstausdruck, in Cnossos, erfüllend, ist die Wandmalerei nicht mehr das, was sie sein sollte in Pompei, wo sie schon die dienende Schwester der Malerei selbst ist.

Durch die Mosaikkunst wird sie zu ihrer ersten Pracht bald in Ravenna, bald in Byzanz wiederaufsteigen, ohne Daphni und Monreale zu vergessen.

Dank Giotto, wird die Wandkunst menschlich, und mit Fra Angelico stirbt sie. Von nun ab, und zwar für zwei Jahrhunderte, wird die Mauer für ihre Diener nur noch eine Leinwand und nichts mehr.

Mit Michel Angelo erlebt das Schicksal der Wandmalerei einen Augenblick von Ruhm und Unabhängigkeit mit der Decke der Sixtina, für die Buonarotti den erstaunlichsten künstlichen architektonischen Raum erfindet. Jedoch nur für kurze Zeit denn, einige Jahre später, ist „das letzte Gericht" nur noch eine Leinwand.

Durch die „Aurora" von Guido, die „Verzückung der Heiligen Theresa" von Bernino, durch das gesamte XVIII-te Jahrhundert, wird der Fehler der Wanddarstellung durch die Delacroix's von St. Sulpice bis Puvis de Chavannes übertragen, der seinerseits die Wand in einem geschlossenen Feld einer für Pseudopoetik der Wand einführen wird, ebenso schädlich für die Wand, wie die Leinwand.

Da die kirchliche Wandkunst in unserem von religiösen Gedanken freien Jahrundert keinen Grund zum Dasein mehr hat, scheint die moderne Form der Ausschmückung des architektonischen Raumes (im Punkte wo wir augenblicklich stehen) das malerische mit dem dekorativen zu vermengen, was der Finsterniss ähnlichen Stand dieser, mit einem Schicksal von Versehen behafteten und meisstens noch unglücklichen Kunst erklärt.

*

Eust. Stoenescu besitzt eine ausführliche Kenntniss der europäischen scholastischen malerischen Welt, an der er durch hohe Ueberlieferungen mitarbeitet.

Jedoch wird er in der Hl. Georgs Kirche Neuerungen anwenden und die furchtbare Balkanisierung der Kirchlichen Wandkunst des Jahrunderts vermeiden, unter der die rumänische Dekoration in den Kirchen so viel gelitten hat.

Die rumänische Kirche ist von jeher stets in ihrer Ausschmückung von den Einflüssen des Athos Berges und der Meister die ihre Schulung an der dalmatischen Küste gemacht hatten abhängig gewesen.

Selbstverständlich ist das Vorbild nie übertroffen worden, und die künstlerische Erregung darf einzig und allein in der Unbefangenheit selbst gesucht werden.

In der Hl. Georgs Kirche ist man von der Schwelle ab ergriffen, durch eine dringende „Dominante" des Schwarz, des schönen Schwarz das viele moderne Maler versucht haben; jedoch ist diese Farbe dort mässig gebraucht.

Ist nun einmal diese erste haftende Reaktion der Netzhaut überwunden, dann muss man mutig zum Gewölbe des Hochaltars schreiten.

In der Mitte seiner Hohlrundung, lässt der Künstler in einer Prachtfülle ohne Gleichen von Blau, die heilige Jungfrau tronen:

...régente terrienne,
Emperière des infernaulx paluz,

umgeben von der eolischen Huldigung der Erzengel, mit leichtem weissen Anstreifen der Gewänder.

Links und rechts des Hochaltars wachen, in einer stolzen und hochmütigen Haltung — so wie sie in ihrem irdischen Leben waren — der heilige Demeter dem orthodoxen Dogma so teuer, und der heilige Georg, der Schutzherr der Kirche.

Auf dem linken Wandpilaster, der das Gewölbe stützt, scheint der Hl. Johann der Täufer im Sande der Wüste zu schreiten, dessen glühender und harter Widerschein, sich auf sein Torso und sein verwüstetes Gesicht zu legen scheint.

Ueber den zwei Säulen die den Naos trennen, entrollt sich auf einer glücklichen vollen Fläche das Schauspiel der Kreuzigung, durch den Künstler symphonisch abgefasst, in Kadenzen von reinen Zusammenklängen, eine oratorische Szene, wo man das breitdramatische Aufatmen des Künstlers — Beherrscher des Raumes und aller Mittel des Ausdruckes — fühlt.

Die Gegenwart des römischen Legionärs, gut im Sattel sitzend auf dem breiten Pferderücken, sowie die Haltung des Evangelisten, scheinen das Schauspiel an die unversöhnlichen Gesetzte der furchtbaren. Vorherbestimmung. die unbarmherzige Notwendigkeit, zu fesseln.

Im Pronaos, auf der Seite der entgegengesetzten Mauer. setzt der Maler das Abendmahl, wobei der Künstler, — wie alle diejenigen die diese Szene behandelt haben —, es vorgezogen hat, den Augenblick von weniger Bedeutung zu wählen; die Ankündigung von Judas Verrat, vermeidend auf diese Weise das tiefere Geheimniss mit eucharistischem Sinne, das einzig in diesem erhabenen Augenblick des Lebens Christi geltend ist.

Der Gedanke trifft italienische Art.

Judas, mit der falschen Geste der Beteuerung, ist leicht erkenntlich, da er einen ausgesprochenen lokalen Charakter besitzt: das ist Zelig Schor, einer von unseren Juden.

Auf der Westwand beherrscht ein Heiliger Georg, diesmal zu Pferde, das sagenhafte Tier, in einer Mestrovitch angenehmen Haltung; er würde sie zweifellos lieben.

Die Wand über dem Haupteingang welche dem Abendmahl, gegenübersteht, hat der Künstler für die Einschlafung der heiligen Jungfrau vorbehalten.

Und für diese Einschlafung wird die Geschichte der religiösen Malerei, dem Künstler den Titel „Meister der Hl. Georgs Kirche" zuerkennen, da diese, wie es uns scheint, den Gipfel dieses beträchtlichen Werkes bildet.

Das Werk von St. Georg ist ein Ganzes und muss als solches in seiner Gesamtheit ins Auge gefasst und beurteilt werden.

Die Einschlafung wendet sich nicht nur einfach an unsere Netzhaut empfindungen (welche die Vorhalle ihrer inneren Wiederhalle sind) eher jedoch an die Verlängerung der Netzhaut (solch tiefe optische Wiederhalle) die ihre Fühlhörner in tiefsten empfindenden Grund des Wesens tauchen und durch das Mitklingen des tiefen Inneren sich zu einigen suchen mit dem Funken des Ewigen und Unendlichen, das in jedem von uns verborgen ist.

Ebenso wie die unbestreitbare Assymmetrie, mit der der Künstler seine Figuren betrachtet, verwandschaftlich mit den Begriffen der Physik, der Zahl und des Atom von J. Jeans, von Heisenberg und von Van t'Hoff bleibt, ebenso verwirklicht der Künstler selbst, immer und stets unwissentlich eine Skola von Ausbreitungsgeschwindigkeiten und Richtungen der Farbenwerte, die mit den Begriffen von Planck über die Ausstrahlungen der Materie, übereinstimmen.

*

Eustache Stoenescu ist durch diese Malerei ein Erneuerer des rumänischer Geistes der Kirchlichen dekorativen Kunst.

Seine Kühnheiten sind im Bereiche der Grenzen des rumänischen Geistes und der Wissenschaft, wertvoll. Von nun ab, wird die Kirche des Hl. Georg. in Craiova in der kommenden Entwicklung der orthodoxen kirchlichen Dekoration, einen Zeitabschnitt bilden Können.

S U M M A R Y

Before beginning the study of the mural decoration of St. George's Church, by the painter Eustace Stocnescu, one has to make abstraction of this artist's canvas work.

This last has nothing in common with the first, and one must stablish, as a fondamental fact, that the basilical wall decoration of St. George's is a whole, quite independent of precedents.

The basilical wall, considered as a pictural space, offers other exigencies than canvas work, easely deplaced in vew of finding various surroundings, climates, moments, while the other remains in narrow collaboration with the liturgical fact: litany and music beeng symbols which penetrate to the very heart of the religious mystery.

In the course of the history of the painting, the wall considered as pictural space, has rarely succeded in maintaing its oun independence, and in imposing „the laws of its dictates", liberated from the constraint exercised upon it by the canvas painters art, its younger and alwais more fortunate sister.

Mural art was created before any canvas painting existed.

Simply grafical in Egypt, rising to its most superb expresion in prehelenic art, in Cnossos, mural painting in Pompeï is no more what it should be and is descends to the rank of servant sister of the canvas painter's art.

Through mosaic art we shall see it attaining again its primal glory in Ravenna and in Byzance, withoute forgetting Dafni and Monreale.

Thanks to Giotto mural art becomes more human and dies with Fra Angelico.

Henceforth during two centuries the wall is fore the painter only a canvas and nothing more.

With Michel-Angelo the destiny of mural painting knows again a new moment of independence and glory in the stanzas of the Sixtine in which he invents the most prodigiously facticius arhitectural decoration space.

Decorative pinnacle of short duration, for the „Last Judjement" is nothing more than an admirable canvas.

Through Guido Reni's „Aurora", through Bernino's Extasy of St. Teresa, through the whole XVIII-th century, the error of interpretation, in mural art is transmitted to the Delacroix's of St. Sulpice and others, and later on to Puvis de Chavannes, who in his turn emprisoned mural art in a pseudopoetical rethoric, as pernicius for it as canvas painting.

Mural art having no reason to exist in our century, deprived of religious preocupations, the modern form of mural decoration of the architec-

tural space seames not to deseriminate between pictural and decorative art, which fact explains the actual eclipsoïdal state of this art, whose destiny is often infortunate and full of errors.

Eustace Stoenescu possesses a great knowledge of the scolastic european pictural world, to which he contributes by his respect of traditions.

In St. George's Church however he innovates, avoiding the painful „balcanisation" of this century's basilical wall painting, through which the decoration of roumanians churches has suffered so much.

Concerning decorative art, the roumanian church has always been tributary to the influences of Mount-Athos and of the masters who made their apprenticeship in the neighbourhood of the dalmatic coast.

Nodoubt the model has never been surpassed and the artistic emotion is to be sought only in the „naiveté" of execution.

In St. George's one is struck from the verry treshold by an impressiv dominant of black, the beautiful black which haunts many moderns painters. though this colour is but moderatly used.

Having mastered one's first apprehensive reaction of the retina, one must boldy approach the apsis wher the High-Altar stands. In the middle of its concavitty, the artist enthronnes the Holy-Virgin in an unsurpassed alliteration of blues

„...régente terrienne,
Emperière des infernaulx paluz",

surrounded by the colian hommage of the archangels with the light white floating of thier draperies.

Ou the left wall supporting the vault St. John the Baptist seems to attitude, which they use to show during their laïe life, stand at wach, St. Demetrius, so dear to the ortodox dogma and St. George, the protectingvocable of the Church.

On the left wall supporting the valut St. John the Baptist seems to advance toward us, on the desert's sand. whose ardent and ruggerd reflections lie upon his torso and his ravaged face.

Above the two columns which separate the naos from the pronaos, the scene of the crucifixion unfolds itself in a happy plenitude, symphonicaly conceived by the artist, in cadences of perfect harmonies; oratorical scene, where the painter, master of space and of its means of expression, desplys the highly dramatic quality of his breath. The presence of the roman legionary, magnificiently astride on his horse, the attitude of the evangelist, seams to anchor the whole scene in the implacable lows of the terrible Predestination of pitiless, unmerciful Necessity.

In the pronaos on the opposite side of the separating wall, the painter situated the „Lord's last Supper" where the artist, like all who treated this scene, choose to represent the moment of less importance: the exposing of „Juda's Treason", avoiding the profounder mystery of the eucharistic meaning, which alone has a superior value in this sublime moment of Christ's life. The artist's thought heart touches Italian art. Juda with his gesture of false proteste is easely recognised, having a verry pronounced local character: it is one of our jews „Zelig Schorr".

On the west wall, St. George, this time an equestrian figure, is shown mastering the legendary dragon, in an attitude dear to Mestrovic, who would certainly approve of it.

The upper part of the principal portal, on the side of the „Lord's last Supper" has been reserved by the artist for the „Holy Virgin's Dormition".

Thanks to this „Dormition", the history of religious painting will con-

fer to the artist the title of „Master of St. George's", this worck beeng, in our opinion, the highest point of his considerable realisations.

The master-piece realised in St. George's is a whole, and must be considered and judged in its entireness.

The „Dormition" does not appeal solely to our retinian sensations, which are only the outer-part of our more profound echos; it appeales rather to the retinian prolongations, to these deaper optical echos which extend their feelers to the verry core of the sensorial beeng. These echos through their penetrating depth tent to unify themselves with that particle of eternity and infinite which is hidden in every human soul.

In the same way as artist's evident lack of symetric, in the presentation of the personages is in complete ignorance of any scientific cause, in narrowrelationship with the lows of number and atomes emittet by J. Jeans of Heisenberg and Van t'Hoff, we see him realising, without any scientific scheme, a scale of rapidity in proportions and of directions in the values of coulours, which is in entire concordance with Plank's conceptions about the emission of phisical matter.

Eustace Stoenescu is on account of his painting an innovator in basilical decorative art. His audacious art creates new values hetween the frontaries of roumanian spirit and knowledje.

Henceforward St. George's may be the mark of an epoque, in the future evolution of ortodox basilical decoration.

R I A S S U N T O

Prima di cominciare lo studio della decorazione murale della chiesa di S. Giorgio, dovuta al pittore Eustachio Stoenescu, bisogna fare astrazione dall' opera pittorica di cavalletto di questo artista.

Perché bisogna stabilire, fin dal principio, che una non ha nulla di comune con l'altra, la decorazione basilicale della chiesa di S. Giorgio essendo un tutto indipendente.

Il muro basilicale, in quanto spazio pittorico, è piu esigente di una tela, fa ilmente spostabile per trovare un quadro, un mezzo e un momento, perché è in stretta colaborazione col fatto liturgico: litania e musica, essendo il simbolo e penetrando all' intimo del mistero religioso.

Nel casso della storia della pittura, il muro, in quanto spazio pittorico, è riuscito di rado a conservare la propria indipendenza, imponendole le sue leggi, libero dalla costrizione che esercita su di lui la pittura propriamente detta, in questo senso meno fortunata.

Cominciando col grafico presso gli Egiziani, arrivando al grandioso nell' espressione dell' arte preistorica a Cnosso, la pittura murale a Pompei non è piu ciò che dovrebbe essere e diviene ancella della pittura propriamente detta.

Con l'arte del mosaico essa risalirà alla sua antica gloria, a Ravenna, a Bisanzio, senza dimenticare Dafne e Monreale.

Grazie a Giotto l'arte murale si umanizza e con Fra Angelico muore.

D'ora in poi, e per due secoli, il muro si ridurrà ad essere, per i pittori, null' altro che una „tela".

Con Michelangelo il destino della pittura murale rivive un istante di gloria e d'indipendenza col soffito della Sistina, in cui egli realizza il piu prodigioso sviluppo di spazio architettonico fittizio. Prodigio decorativo che non dura, perché piu tardi il "Giudizio universale" non sarà altro che una mirabile tela.

Con l'Aurora di Guido Reni, con l'Estasi di S. Teresa del Bernini, con tutto il secolo XVIII, l'errore d'interpretazione del muro si trasmetterà, attraverso i Delacroix de St. Sulpice fino a Puvis de Chavannes, che a suo

volta si servirà del muro nel campo chiuso di una pseudo-poetica murale, che gli sarà altrettanto perniciosa quanto la „tela".

L'arte murale basilicale non avendo piu ragion d'essere nel nostro secolo privo di sensibilità religiosa, la forma moderna della decorazione dello spazio architettonico sembra confondere il pittorico con l'ornamentale, e ciò spiega l'eclissi di quest' arte. Arte d'incerto destino, e spesso disgraziata.

*

Enstachio Stoeneseu possiede una vasta conoscenza del mondo pittorico scolastico europeo, a cui collabora col rispetto delle tradizioni. Tuttavia nella chiesa di S. Giorgio egli fa opera di innovatore, evitando l'orribile balcanizzazione dell' arte murale basilicale del secolo, di cui la decorazione delle chiese romene ha tanto sofferto.

Decorativamente, la chiesa romena è stata sempre tributaria delle influenze del Monte Athos e dei maestri ortodossi, la cui scuola era di provenienza dalmatica. Beninteso, il modello non è mai stato superato, e l'emozione artistica non può cercarsi al difuori della pura e semplice ingenuità.

In S. Giorgio si è impressionati al primo entrare da una suggestiva preponderanza del nero, del bel nero che ha ossessionato tanti pittori moderni, benché in realtà questo colore vi sia parcamente diffuso.

Passata questa prima reazione dell' occhio, bisogna andar decisi verso l'abside dell' altar maggiore. Nel mezzo della sua concavità l'artista fa troneggiare, in un' impareggiabile allitterazione di azzurro, la Madonna, circondata dall'omaggio degli arcangeli dalle vesti lievemente increspate.

A sinistra e a destra dell' altar maggiore, in un attegiamento fiero e orgoglioso, quali furono durante la loro vita laica, vegliano S. Demetrio, cosi caro al dogma ortodosso, e S. Giorgio, patrono titolare della chiesa.

Sul pilastro maestro di sinistra, che sostiene la volta, S. Giovanni Battista sembra avanzare sulle sabbie del deserto, i cui riflessi ardenti e aspri si posano sul suo torso e sul suo viso tormentato.

Al disopra delle due colonne che separano la nave dal pronao, in una pienezza felice, si svolge la scena della crocifissione, concepita dall' artista sinfonicamente, in cadenze d'accordi perfetti: scena oratoria, in cui appare il respiro largamente drammatico dell' artista, padrone dello spazio e dei mezzi d'espressione. La presenza del legionario romano, ben piantato sulla groppa del cavallo, l'atteggiamento dell' evangelista, sembrano incatenare la scena alle leggi implacabili della terribile Predestinazione, della spietata Necessità.

Nel pronao, sul lato opposto del muro, il pittore collocherà la Cena, per cui, come d'altronde tutti quelli che hanno trattato questa composizione, egli ha preferito scegliere il momento meno importante dell' annunzio del tradimento di Giuda, evitando cosi il profondo mistero di senso eucaristico, che solo vale in questo sublime momento della vita di Cristo. Il pensiero va all' arte italiana. Giuda, nel suo gesto ipocrito di protesta, è facilmente conoscibile per il suo carattere locale assai pronunziato: è Zelig Schorr, uno dei nostri giudei.

Sul muro occidentale, un S. Giorgio, questa volta equestre, trionfa sul mostro leggendario in un atteggiamento caro a Mestrovich, a cui certo piacerebbe.

Al disopra del portale principale, fronteggiante la Cena, l'artista ha raffigurato il Trapasso della Madonna.

Per questo Trapasso la storia della pittura religiosa riserverà all' artista il titolo di „Maestro di S. Giorgio", poiché essa è, a quanto ci sembra, il culmine di questa notevole opera.

L'opera di S. Giorgio è un tutto e dev' essere considerata e giudicata nel suo complesso.

Il Trapasso si richiama, non solo alle nostre sensazioni oculari, che sono solo l'origine dei loro profondi echi, ma piuttosto al loro permanere sulla retina, a questi profondi echi ottici che vengono dalle fonti sublimi della nostra sensibilità, e che, con le loro risonanze in profondità, cercano e raggiungono la parte di eterno e d'infinito che è in ognuno di noi.

Come l'evidente asimmetria in cui l'artista raffigura i suo personaggi si collega, certo con assoluta ignoranza di causa, ai concetti di fisica della legge del numero e dell'atomo di J. Jeans, di Heisenberg e di Van t'Hoff, così l'artista realizza, ignorandone la teoria, una scala di velocità delle proporzioni e di direzione dei valori dei colori, che concorda con le concezioni sull' emissione della materia di Plank.

Con la sua pittura Eustachio Stoenescu è un rinnovatore della decorazione basilicale ortodossa. Le sue audacie sono valide nei limiti dello spirito e della conoscenza romene.

D'ora in poi la chiesa di S. Giorgio avrà segnato un tempo nell' evoluzione futura della decorazione basilicale ortodossa.

ACEASTĂ CARTE, APĂRUTĂ
ÎN CHIPUL EI DINTÂI ÎN
REVISTA „ARHIVELE OLTENIEI"
DE SUB CONDUCEREA D-LUI
PROF. C. D. FORTUNESCU, S'A
TIPĂRIT ÎN ATELIERELE
INSTITUTULUI
DE ARTE GRAFICE

„RAMURI"

ÎN PATRU SUTE EXEMPLARE
NUMEROTATE DE LA 1 LA 400

No.